CORRADO CORRADINO
Dottore aggregato alla R. Università di Torino
Professore alla R. Accademia Albertina di Belle Arti ed al R. Liceo Gioberti

DELL'ARTE DELLO SCRIVERE

PARTE PRIMA:

AVVIAMENTO AL COMPORRE

VERSIFICAZIONE E METRICA ITALIANA

AD USO

della IVª Ginnasiale, delle Scuole Normali ed Istituti Tecnici

TORINO
FRANCESCO CASANOVA — EDITORE
Libraio di S. M. il Re d'Italia
Via Accademia delle Scienze (piazza Carignano)

1898

INDICE

A SERGIO CORRADO

Figlio Mio,

Col pensiero rivolto a te costantemente, e con l'intenzione di contribuire al graduale svolgimento della tua coltura, ho scritto questa operetta che ora mando alla luce col caro tuo nome in fronte. Nel compilarla ho avuto sott'occhio un gran numero di libri antichi e moderni dai quali ho tolto quello che mi pareva adatto ad arricchire di cognizioni utili ed esatte una giovane intelligenza; vi ho aggiunto di mio non poche osservazioni che lo studio e l'esperienza mi hanno suggerite, e quell'ordine che ho creduto più acconcio a fissare nella memoria e a rendere chiara e piacevole una materia per sè ariduccia.

Quando tu prenderai a sfogliare queste pagine avrai circa una quindicina d'anni; sarai cioè nella età che segna il confine tra la fanciullezza senza pensieri e quell'adolescenza in cui comincia la coscienza a formarsi e a voler cercare da sè la ragione di molte cose. È una impresa difficile parlare ai giovinetti in questo periodo della loro vita. Non ci sono che due mezzi: o dir loro quello che noi crediamo essere il vero, in forma

assiomatica e autoritaria, per via di regole e di definizioni, o cercare di persuaderli della bontà dei nostri consigli e della verità dei fatti con dar loro la ragione degli uni e degli altri. Nel primo caso l'intelligenza del giovane, la quale comincia ad esser avida di conoscere e di capire, non è appagata; nel secondo si rischia di trascendere i confini di quella stessa intelligenza e di dir cose che essa non è capace ancora di far sue.

Non ostante il detto rischio io ho scelto questa seconda via, perchè l'esperienza mi ha dimostrato che lo studio ridotto a definizioni, a regole, a precetti autoritarii non alletta la mente e anzi irrita i giovani che quasi si ribellano a questa operazione puramente meccanica della memoria; invece, perchè sia utile e proficuo, lo studio deve essere anche dilettevole, e dall'intendere le cose il diletto nasce naturalmente.

Perciò figlio mio, io ti invito con questo libro a pensare, a riflettere, a lavorar con la mente, benchè io sappia che avrai perciò a durar da principio molta fatica; ma so pure che nulla si ottiene a questo mondo senza fatica, e che quello solo può dirsi veramente nostro che noi abbiamo conquistato con molto e costante lavoro.

Certo qua e là alcune cose ti parranno ardue a capirsi, ma pensa che a rischiararle, a corredarle di considerazioni e di esempi ti soccorrerà la viva voce dei maestri; pensa che ogni cosa capita ti agevolerà l'intelligenza di quelle che vengon dopo, e che le cognizioni così acquistate ti afforzeranno a poco a poco tutte le facoltà dello spirito. Per questo io ho dato una rigorosa unità al mio libriccino, cercando di legare fra di

loro le varie cognizioni per modo che l'una serva di naturale passaggio all'altra; per questo mi sono attenuto ai precetti della moderna pedagogia, e anche ho cercato, nel tempo stesso che istruivo la tua mente, di educare il tuo cuore; per questo ho tentato di dare un indirizzo moderno alla trattazione dell'antichissima materia che deve conoscersi da tutti coloro che muovono i primi passi nell'arte difficile di esprimere colla parola i propri pensieri.

Mi lusingo di non aver fatto opera vana per la tua coltura e per la tua educazione. L'amore mi ha guidato la penna, figlio mio; l'amore per te, l'amore per i giovani ai quali sarei felice che la mia modesta fatica fosse di qualche aiuto nei primi loro studi non più meccanici, ma meditati e coscienti.

TUO PADRE.

DELL'ARTE DELLO SCRIVERE

AVVERTIMENTI E CONSIGLI

INTRODUZIONE

Ecco una delle scene che più frequenti si vedon succedere nelle scuole: un giovinetto, dal viso imbronciato come di chi compie a fatica un ufficio sgradevole, sta leggendo sul suo quaderno con voce monotona e scolorita. Si direbbe che i pensieri che egli esprime non sono i suoi e che anzi a mala pena li intende, che l'anima sua è affatto straniera ai sentimenti di cui è interprete la parola. Di tutti i suoi ascoltatori — e son bene una trentina — non uno gli presta attenzione: chi con occhio trasognato guarda in alto, chi cincischia le pagine del libro che gli sta dinanzi, chi con la mano alla bocca tenta di soffocare uno sbadiglio. Per la sala si diffonde un'aria greve di noia. E quando il lettore ha finito corre un fremito di sollievo per tutti i banchi, come se ciascun uditore si sentisse liberato da non so quale incomportabile fastidio.

E pure la cosa avrebbe potuto avere un esito ben diverso; quella mezz'oretta che si suole spendere nella

lettura e nella correzione di un componimento avrebbe potuto procurare all'autore una delle più sane e più utili soddisfazioni, agli ascoltatori un vero godimento intellettuale. Perchè tra l'inesperto giovinetto che si prova a dar forma e vita alle prime commozioni del suo spirito e lo scrittore provetto che s'affanna intorno a qualche grande idea che gli sorride nella mente, non v'è in fondo in fondo differenza nessuna. L'uno e l'altro frugano ansiosi nel proprio cervello e nel proprio cuore, l'uno e l'altro lottano tenaci con lo strumento ribelle della parola, e cercano di comunicare ad altri quello che dentro di loro si agita, con la medesima evidenza, con la medesima forza; ad opera compiuta, se la fatica fu ostinata e ben diretta, l'uno e l'altro provano la grande gioia che deriva naturalmente dall'espandere al di fuori una parte viva della propria anima; e riescono nella misura a loro concessa a commuovere dilettosamente chi li legge o li ascolta. Ma per giungere a tanto bisogna che l'uno e l'altro abbiano sentito per l'opera loro uno specialissimo amore e non abbiano perdonato nè a studi, nè a fatiche.

Ora io immagino che quel giovinetto, a cui pochi giorni innanzi il professore ha proposto un tema da svolgere, non consideri questo suo còmpito — come pur troppo fanno i più! — quasi un obbligo gravoso a cui bisogna sottostare per forza; ma lo consideri invece come un invito a rivelare se stesso, a dire liberamente quello che pensa, a significare le prime impressioni che sull'animo suo fanno il mondo e la vita. Egli sentirà allora che con questo esercizio gli viene offerta l'occasione di manifestare la sua personalità, di distinguere fra tutti gli altri il suo modo speciale di vedere le cose; e questo è già di per se stesso un

grande allettamento, perchè l'uomo ha caro sopratutto di affermare ciò che la sua natura può avere di proprio e di originale.

Così disposto il giovane prenderà ad esaminare sotto tutti i suoi aspetti il tema assegnato, meditandovi sopra con tenacia di volontà; a poco a poco le idee attinenti al soggetto gli si affollano nel cervello, gli vengono in mente osservazioni e fatti e ricordi di cose vedute o udite o lette che ora egli applica al suo argomento, in una parola, egli va raccogliendo larga messe di materiali. Nè può esimersi quindi dal disporre questi materiali, dall'ordinarli secondo il fine ch'ei si propone, scartandone alcuni, altri ponendo in maggior luce, altri lasciando quasi nell'ombra; e a misura che procede in tale lavoro le idee si van facendo nella sua mente più lucide, una commozione lo invade, nella fantasia gli scintillano le imagini, e lo sprona un bisogno invincibile di dare sfogo a quella sua esuberanza di vita interiore.

Di qui la necessità di scrivere, di qui le battaglie feconde con la parola, perchè riesca specchio fedele di ciò che egli vede e sente nell'intimo dell'animo suo; se allora la coscienza lo avverte ch'egli ha tradotto esattamente se stesso, il piacere più vivo è la conseguenza di quella fatica che egli, da uomo di carattere, ha durata, e leggerà con l'accento caldo della persuasione e dell'affetto, e lo udiranno con piacere i suoi ascoltatori. Così e non altrimenti succede, qualunque sia il luogo ove la scena si svolge; dal fanciulletto che nelle scuole elementari scrive il suo raccontino, al celebre autore che medita nel suo scrittoio una grande opera d'arte, il procedimento è sempre il medesimo e la differenza non è che di gradi. Educazione del pensiero e

del sentimento, conoscenza della lingua e delle leggi che la governano sono elementi indispensabili a chi scrive; e queste sono cose a cui la natura ci prepara, ma che non vengono ad essere pienamente nostre se non coll'esperienza, collo studio e col lavoro.

Esiste dunque un'*arte dello scrivere*, e non è assurdo il cercarne il metodo ed i precetti.

La rettorica. — Dalla radice *rhe*, parlare, venne la parola *rettorica*, con la quale si intese appunto di significare l'arte di dire e di scrivere. Per fondarla bisognò attingere a due sorgenti: da una parte, nei capolavori degli uomini di genio si osservarono le pratiche che questi avevano seguìto per arrivare a tanta eccellenza, dall'altra si studiarono le facoltà e le passioni dello spirito umano per trovar il modo di dirigerle o di frenarle mediante la parola, secondo il bisogno.

Ne scrissero, fra gli antichi, Platone nel suo dialogo *Gorgia*, Aristotele nel trattato della *Rettorica*, Cicerone in parecchi libri suoi, Dionigi d'Alicarnasso nel trattato *Della collocazione delle parole*, Quintiliano nelle *Istituzioni oratorie*, Longino a cui si attribuisce un trattato *Del sublime*; e i moderni, meno poche eccezioni, non fecero che ripetere o amplificare o adattare ai nuovi bisogni quanto quei valentuomini avevano scritto. Oggidì contro questa rettorica si levano voci autorevoli che la gridano una cosa vieta, inutile e anche dannosa. Si dice che la scienza moderna l'ha abbattuta, che è un'aberrazione il pretendere di fissare norme immutabili a ciò che varia continuamente, che bisogna lasciare la sua libertà all'arte, che i pensieri e i sentimenti, quando ci sono, trovano nella natura stessa il

modo migliore di manifestarsi, e che per questo non v'ha bisogno di regole e di precetti. Parole d'oro, quando siano intese con discrezione; ma hanno anche il gran guaio di ribadire in capo a molti, e massimamente ai giovani svogliati, il comodo errore che il così detto *talento naturale* basti ad ogni uopo, e che ogni norma per bene avviare il pensiero e il sentimento, ogni studio di modelli, ogni fatica fatta intorno alle leggi che governano la lingua e lo stile siano pastoie ridicole, non buone ad altro che a soffocare la libertà dello spirito.

Errori della vecchia rettorica. — Ora, per ciò che riguarda i capolavori del genio, l'errore della vecchia rettorica sta in questo, che essa volle elevare a dignità di precetti inviolabili le pratiche dai loro autori seguite; disse che fuori di lì non c'era salute, che chi aspirava a diventare scrittore eccellente doveva battere quella medesima via, imitare quei procedimenti medesimi, farsi schiavo di quelle leggi. E tutto ciò, come ognun vede, è assurdo; la scienza modifica continuamente le nostre cognizioni, quello che chiamano ambiente storico e dal quale dipendono gli atteggiamenti speciali delle nostre idee e dei nostri sentimenti si va ogni giorno mutando e muta ogni giorno con esso la vision delle cose. Ai nuovi indirizzi del pensiero non possono convenire forme che traducevano indirizzi passati. A nessuno dunque può oggi più cadere in mente di proporre i modi seguìti in quei capolavori come regole imperscrittibili. Ma si è ben lontani con questo dal voler condannare lo studio amoroso dei modelli per sorprendere i segreti della loro formazione, per ricercare con quali mezzi i loro autori

siano arrivati a sì alto grado di perfezione. Ogni nuova nozione sulla genesi del pensiero e del sentimento nelle opere dei sommi, e sul modo onde l'uno e l'altro si sono esplicati, diventa per noi una forza. Senza nemmeno avvertirlo noi impariamo. E anche v'hanno facoltà latenti e come sonnecchianti nello spirito nostro, che improvvisamente si destano, evocate dalla lettura e dallo studio di pagine in cui scintilla la magìa dell'arte. Fa male adunque la rettorica se pretende di prescrivere delle norme fisse, quasi ricette infallibili per la confezione di capolavori; ma fa opera buona se nei capolavori studia le ragioni della loro efficacia e ne ricava dei consigli per chi voglia educare e stimolare utilmente il proprio pensiero.

Quanto poi a ciò che riguarda l'altra sorgente a cui l'arte dello scrivere attinge, vale a dire lo studio delle passioni e delle facoltà dello spirito umano per dirigerle colla parola, l'antica rettorica ha pure errato e in modo più grave: essa ha preteso inventare dei metodi per suscitare le idee, dei metodi per ordinarle secondo questo o quel fine, dei metodi per simulare i sentimenti e le commozioni dell'animo. Per conseguenza essa ha voluto insegnare, nella *Invenzione*, con quali mezzi in ciascun genere letterario s'abbia a trovare il fondo del soggetto, i suoi particolari e gli ornamenti che gli convengono; nella *Disposizione* quale sia il posto in cui ciascuno dei materiali deve essere collocato; nella *Elocuzione* quale sia lo stile adatto ai generi diversi. E distinse lo stile in semplice, mediocre, elevato, sublime, ed espose la teorica dei tropi e delle figure, proponendo regole per usarle a tempo ed a luogo: in una parola, elaborò un codice di norme infallibili per chi volesse comporre liriche, poemi, trattati, storie, romanzi, no-

velle, tragedie, commedie e va dicendo. Non è il caso di insistere sopra l'assurdità di simili procedimenti, intesi a ritondar con le seste, secondo un modello unico, tutte le teste umane. Ma si guardino bene i giovani dall'abbandonarsi ai facili scherzi contro queste dottrine che le menti più poderose dell'antichità formularono; sarebbe leggerezza imperdonabile. Trascurata la parte che al moderno pensiero si dimostra falsa, c'è nella vecchia rettorica un tesoro inestimabile di fatti, e di osservazioni da cui anche oggi noi possiamo trarre utile grande. E ad ogni modo, se le vie da essa tenute non sono più da seguirsi, non ne consegue che, negandole, si abbia a negare la necessità di un'arte della parola.

Necessità delle pratiche dell'arte. — L'ingegno, l'affetto, la fantasia sono senza alcun dubbio qualità indispensabili allo scrittore, ed esse si hanno da natura, nè v'è ricetta al mondo che possa fornirne a chi ne è sprovveduto; ma sarebbe assurdo il credere che basti abbandonarle a se stesse perchè diano frutti di arte nobile e vera. Bisogna che l'esperienza e l'esercizio le perfezionino. Ora con quali criteri si avranno da esercitare? Quali saranno i mezzi per destarle, per metterle in attività, per ispronarle, per avviarle a diritto fine? La psicologia soltanto, ossia quella parte della scienza che studia i fenomeni dello spirito umano, ci può dire come le idee si generino nel nostro cervello, come vi si formi la imagine, come il sentimento si accenda. E da queste cognizioni positive non solo è lecito, ma è rigorosamente logico ricavar dei suggerimenti in virtù dei quali possano le facoltà dello spirito utilmente esercitarsi. Si tratta dunque di educare il pensiero e il sentimento; e ogni educazione è un'arte.

D'altra parte, tengano bene a mente i giovani che quell'alto ingegno a cui è permesso talora di confidare in se solo, è dono estremamente raro e di pochissimi; e lusingarsi di possederlo è nella massima parte dei casi una prova di ridicola vanagloria. Ciascuno invece, anche di ingegno mezzano, può e deve sperare di giungere ad esprimere le sue idee con chiarezza e con sufficiente efficacia, al qual fine le pratiche dell'arte gli torneranno di immenso vantaggio.

Ma v'è di più. Quelle doti naturali dell'ingegno, dell'affetto e della fantasia sono indispensabili perchè l'opera scritta abbia sostanza e vita interiore; ma non bastano da sole a dar all'opera il carattere della bellezza e una relativa perfezione artistica, nè a comunicarle la necessaria efficacia perchè commuova e persuada. Ciò non otterrà lo scrittore se non possiede quello che noi chiamiamo il *talento della forma*, se cioè non è padrone di tutti quei mezzi coi quali il pensiero si esplica e si traduce. Ora questi sono mezzi tecnici, di natura meccanica, e si imparano sui modelli, nei libri, nelle scuole, e si perfezionano coll'esercizio diuturno. Non basta che un uomo abbia vivace fantasia, e occhio squisitamente sensibile alle seduzioni della forma e del colore, perchè sia pittore; bisogna che eserciti a lungo la mano nel disegno che è la grammatica dell'arte sua, che studi, che copii pazientemente e dai modelli e dal vero, che impari a conoscere il valor dei colori e le tonalità loro. Così è necessario che lo scrittore conosca a fondo la lingua di cui si serve, il valor delle parole e per se stesse e nel giro delle frasi e dei periodi, e nel ritmo, la convenienza delle forme in cui si adagia il pensiero, la ragione di quelle imagini che fioriscono nella fantasia; è necessario che faticosamente si eser-

citi e provi e riprovi; che apprenda il magistero dello stile nella meditazione dei grandi modelli, in una parola è necessario che venga a mano a mano acquistando l'abilità tecnica di cui ha bisogno per trovare, fra le tante espressioni che con maggiore o minor esattezza traducono il pensiero, quella che lo traduca colla maggiore possibile fedeltà e precisione.

Ed ecco adunque l'*arte della parola*, che anch'essa, a somiglianza di tutte le altre arti (da cui non differisce che per la natura dello strumento adoperato), si può definire « *la ricerca della forma che rifletta più viva ed intera l'imagine del nostro pensiero* ».

Elocuzione — Pensiero — Stile. — In conclusione, a costituire l'opera d'arte, qualunque essa sia, componimento di scolaruccio o libro di grande scrittore, contribuiscono due atti:

1° Un'elaborazione interiore del soggetto, alla quale concorrono ingegno, fantasia, sentimento;

2° Un' elaborazione esterna, mediante l' uso di mezzi tecnici speciali.

Distinguiamo cioè: il PENSIERO e la FORMA.

Ma questo della forma è un concetto complesso, suscettivo di interpretazioni diverse. Talora essa è semplicemente una veste appropriata, conveniente, tale insomma da mettere in evidenza perfetta il pensiero; ogni uomo di comune ingegno la deve saper conquistare, nè egli può vantarsi di sufficiente coltura ove non sappia manifestare nella propria lingua le sue idee, con la necessaria chiarezza. Importa dunque prima di tutto avere una nozione esatta di ciò che si riferisce alla lingua, considerata come strumento atto ad espri-

mere il pensiero. E questo è il còmpito della *Elocuzione*.

C'è poi un altro modo di intendere la forma. Nel primo caso chi scrive si contenta di dare una veste adeguata ai suoi concetti affinchè nella guisa che egli vuole e non diversamente li capiscano i suoi lettori; gli basta avere in capo egli stesso una idea lucida del suo soggetto e una sufficiente conoscenza della lingua per esprimerlo a parole. Ma in questo secondo caso egli pretende di più: non ha soltanto un'idea chiara del soggetto, ma lo *sente*. Ha la fantasia illuminata da visioni, ha l'anima commossa da affetti. Il soggetto vive nel suo spirito, ed egli vorrebbe poter comunicare agli altri questa vita, far sentire agli altri quel che egli sente, far vedere agli altri la cosa con quel movimento, con quella vivacità, con quei colori con cui egli la vede nella sua immaginazione. La forma in questo modo intesa è lo *stile*.

Ecco dunque tracciata la via che percorreremo nella esposizione di quelle norme e di quei consigli che, senza nessuna pretesa di dettar leggi imprescrittibili, saranno attinte dall'esperienza, dal buon senso e dalle inoppugnabili conclusioni della scienza:

1° dire della Elocuzione, ossia della natura della lingua, dei suoi caratteri, dei vari modi in cui si atteggia per l'espressione del pensiero;

2° del Pensiero, ossia dei fenomeni dello spirito in relazione colla loro espressione e quali siano i mezzi di provocarli, di infrenarli, di educarli a buon fine;

3° della forma artistica con la quale il pensiero acquista anima e vita, ossia dello Stile.

DELLA ELOCUZIONE

La lingua. — Si definisce la lingua « *il complesso delle parole di cui una società d'uomini si serve per manifestare i suoi pensieri e i suoi affetti* ».

Sembra a ciascuno di conoscere abbastanza bene la propria lingua di cui s'è trovato, senza fatica apparente, possessore, apprendendola dalle labbra de' genitori, della nutrice, dell'aja. Ma in realtà la cosa è ben diversa; chè da questa conoscenza imperfettissima all'ignoranza non è molto grande il divario. Provatevi ad esempio a chiamar col loro nome i vari oggetti che si trovano nella vostra casa, o gli attrezzi di campagna o gli strumenti degli artieri, o millanta altre cose dell'uso comune, e certo ad ogni istante vi mancherà sul labbro la parola. Egli è che parlando noi adoperiamo una quantità di termini che è minima rispetto al patrimonio intero linguistico. E peggio avviene quando nel discorrere o nello scrivere vogliamo essere intesi perfettamente, senza possibile equivoco, e comunicare altrui i nostri sentimenti colla vivacità con cui li proviamo. Allora si gira e si rigira il vocabolo e la frase, e con una specie di sorda irritazione si lotta contro la parola ribelle.

Nessun dubbio adunque che chi riesce a conoscere a fondo la lingua ha nelle mani un'arme potentissima

per muovere a suo talento le menti ed i cuori. E non soltanto impara l'uso di uno strumento efficacissimo, ma siccome ogni parola è il segno di un'idea, egli riassume nel proprio cervello le idee dei suoi avi, e le forme con cui essi le significarono. Non conosco nulla che sia più rilevante e nel tempo stesso più attrattivo della storia dei vocaboli, della loro origine e delle loro successive modificazioni. È la storia dello stesso pensiero umano.

Mobilità della lingua. — Non è questo il luogo di trattare il grave problema dell'origine della lingua. Si è disputato moltissimo in qual modo essa si sia venuta formando, e la quistione è di quelle che sarebbe prosuntuosa insipienza voler esaminare dinanzi a giovanetti che fanno appena i primi passi nell'ardua via degli studi.

Ma d'una cosa dovete essere fin d'ora persuasi; che cioè la lingua è perfettamente paragonabile ad un organismo vivente, ed ha per conseguenza i suoi periodi di *formazione*, di *crescenza*, di *rigoglio*, di *degenerazione*. Non si dà sistema linguistico il quale non ci si presenti in uno stato di mobilità e di variazione costante. In virtù di questo movimento perpetuo avviene che di generazione in generazione certi vocaboli si trascurano, si dimenticano, periscono, o quanto meno perdono il loro significato originale. Nel tempo stesso, altre idee sorgendo e diffondendosi, si coniano vocaboli nuovi o a nuovi sensi si adattano gli antichi. E come mutano i vocaboli così muta il modo di legarli insieme nella frase e nel periodo, di guisa che dopo un tempo più o meno lungo, dopo di esser passate per quelle fasi che sopra abbiam detto, dopo d'esser cresciute e d'esser

venute in rigoglio, le lingue invecchiando decadono (badate che qui si parla di decadenza di forme linguistiche e non di forme letterarie) e finiscono con morire: muoiono non potendo più sostenere la concorrenza di altre forme venute su novellamente, soccombono in una lotta sfortunata per l'esistenza.

Pensando a queste cose, voi vi sentirete già disposti a non fare il viso arcigno alle novità che continuamente vanno introducendosi nella lingua, ma le intenderete come una conseguenza naturale dell'incessante progresso del pensiero; nè professerete un culto irragionevole ed esclusivo per le forme antiche, sapendo che la lingua vive e vivendo si trasforma. Nel tempo stesso sarete molto guardinghi ad accettare le novità, considerando che esse non sono buone se non quando rispondono a bisogni reali del pensiero.

Lingua scritta e lingua parlata. — S'ha da scrivere come si parla, oppure chi scrive deve foggiarsi una lingua diversa che paia più nobile ed ornata e si elevi, quasi con disdegno, sulla volgarità della lingua parlata? Di questo si è fatto un gran discorrere specialmente ai dì nostri, e noi avremo occasione di tornare sull'argomento.

Bernardo Davanzati, che visse nel secolo decimosesto e fu il grande traduttore di Tacito, in una sua lettera a Messer Baccio Valori dice che lo scrivere altro non è se non *un pensato parlare*. E sembra a me che egli dicesse molto bene; il fine infatti a cui mirano tanto chi parla quanto chi scrive è il medesimo, cioè di essere intesi, di commuovere, di persuadere; ed è il medesimo il mezzo di cui si servono, cioè la parola. Soltanto che chi parla non ha il tempo di meditare

sulle sue idee, di scegliere i vocaboli, di studiare il giro della frase perchè riesca più efficace, mentre chi scrive ha tutto l'agio di far codeste cose. Chiunque ha fior di senno vede adunque che la lingua scritta non può avere altro fondamento che la lingua parlata, e che principal cura di chi scrive deve esser quella di scrivere come uno che parli bene, sensato, da uomo colto e conoscitore della propria lingua.

LA PUREZZA DELLA LINGUA

Ai tempi nostri, per ragioni assai facili a capirsi, le relazioni fra popoli e popoli vanno facendosi sempre più strette, e sempre più intimi i contatti fra il pensiero degli uni e quello degli altri. Lo studio delle lingue straniere diventa sempre più una parte essenziale della universale coltura. Ne consegue che le lingue tendono a imprestarsi a vicenda vocaboli e costruzioni che spesso sono contrarie all'indole di ciascuna, e ne snaturano in malo modo la fisionomia particolare. Cercare di mantenere intatta la nazionalità della propria lingua, pur secondandone con criterio prudente il movimento progressivo, dev'essere cura specialissima di chi parla o scrive. Non si rinunzia senza danno e vergogna a ciò che costituisce il fondo del nostro carattere e afferma la personalità nostra. Giova sicuramente sapere quel che gli altri pensano e il modo con cui lo pensano; ma le nuove cognizioni acquistate, le nuove idee che ci vengon suggerite, i nuovi affetti a cui il cuore si desta in questo contatto con l'anima universale dei popoli, vogliono essere significati da noi con la lingua che ci è naturale. Lasciando da parte che il patrimonio ideale ereditato dagli avi deve essere custodito dai figli con cura gelosa, osserviamo che conservando incontaminata la lingua da alterazioni non

rispondenti all'indole sua, noi tuteliamo, con nostro vantaggio, il migliore strumento per l'espressione de nostri pensieri; non ve ne può essere infatti di migliore di quello che la stessa natura ci ha dato.

Purezza della lingua e criteri per giudicarne. — Consiste la purezza « *nell'adoprar vocaboli e costrutti che siano vivi nella lingua e conformi al genio di essa* ».

Una volta, il criterio unico col quale si giudicava della purezza della lingua era il così detto *uso classico*, vale a dire l'autorità degli scrittori reputati eccellenti. Ogni voce ed ogni costrutto che non trovassero in codesti scrittori la loro conferma, erano banditi inesorabilmente. E ci fu un tempo in cui gli eccellenti scrittori erano anche limitati a questo o a quel secolo. Oggi non si pensa più così. Scrisse il Manzoni nella *Relazione sulla lingua italiana:* « in fatto di lingua la sola autorità, vale a dire il solo criterio col quale si possa logicamente riconoscere se un vocabolo o qualunque altro segno verbale appartenga o no a una data lingua... è l'uso ».

Ma anche qui debbono i giovani saper intendere discretamente. La parola *uso* è parecchio elastica, e non è da dimenticare che molti vocaboli e modi di dire si odono nel discorso comune e si scrivono e si scambiano come moneta corrente, i quali non sono per nulla da accettarsi. Si tratta dell'uso *vero* e *buono* che è insieme quello dei degni scrittori e, fra il popolo, dei ben parlanti. Quanto poi al popolo, bisogna pure ammettere che quello in Italia che naturalmente parla la lingua diventata col tempo nazionale, è il popolo toscano; e nella parlata viva de' toscani, con le debite caute-

vogliono appunto molti che si abbia a ricercare questo uso. Ma di ciò diremo di proposito più tardi.

Come si offende la purezza della lingua. — Chi dunque ama scrivere italianamente deve guardarsi dall'adoperare vocaboli e costrutti che possano venir tacciati di impuri. Eviterà pertanto i *solecismi*, gli *arcaismi*, i *barbarismi* e i *neologismi*, quando non siano in qualche modo legittimati dall'uso.

Solecismi. — Raccontano che gli Ateniesi colonizzatori di Soloi, città della Cilicia, praticando con gli indigeni corruppero il proprio linguaggio. Di qui il nome di *solecismo*, che venne a significare *sgrammaticatura*. Che ogni violazione delle regole grammaticali offenda la purezza di una lingua, non fa bisogno di dimostrare. — *Io* **ci** *ho detto*, **mi** *sono sbagliato*, **si** *è* **suicidato**, *egli era stanco* **per cui** *non voleva più andar innanzi*, — ecco dei veri e propri errori di grammatica che si odono ogni momento, e che nulla vale a scusare. Ma non è neppure da dimenticare che spesse volte l'uso sopraffà la stessa grammatica e rende accettabili e anche belli certi costrutti speciali. Tali sono alcuni *idiotismi* o modi di dire tutti propri d'una lingua, come ad es.: — *C'è* di quelli che, ecc. *Noi s'era* allegri quel giorno, l'ha detto *lui* stesso; e alcuni *costrutti pleonastici* dove si ripetono senza assoluta necessità certe parole come: — *A chi* vuol male Dio *gli* toglie il senno, *A me* non *me* la dànno a bere; e i così detti *anacoluti* o deviazioni di sintassi, nei quali si vede il periodo cominciare con una data costruzione e finire con un'altra e talora danno al discorso una vivacità mirabile, come questi tratti dai *Promessi Sposi:* — Quei quattro che

quel poverino avea messi da parte con tanto stento e tanto risparmio, è venuta la giustizia e ha spazzato via ogni cosa (cap. 26) — ... per salvare il vostro signor vicario che non l'ho mai visto nè conosciuto — ... un religioso che, senza farvi torto, val più un pelo della sua barba che tutta la vostra (cap. 27). — Giuseppe Giusti, parlando dei suoi propri versi, in certo frammento, scrive: — Avranno vita? ... desidererei che l'avessero. Ma se la meritino, questo poi, siamo parenti, e a me non istà bene giudicarne.

Arcaismi. — Sono parole e maniere antiquate che i buoni scrittori una volta adoperavano, ma che oggi son cadute in disuso. È vero che alcune di esse possono anche ravvivarsi, come già Orazio avvertiva nell'*Arte poetica:* « Multa renascentur quae jam coecidere ». E ciò accade perchè talora si manifestano certi parziali ritorni al modo di pensare e di sentire di generazioni d'uomini separati da noi nientemeno che da secoli. E allora certe locuzioni di quegli antichi, risuscitate, pigliano per noi come un sapore di novità attraente. Ma volersi poi ostinare per amore di certa malintesa solennità di stile, a considerar come vivo ciò che nel pensiero, nel sentimento, nel gusto, nell'uso è affatto morto, è evidente follìa. Lasciate dunque a chi se ne compiace le spurie eleganze degli *avvegnachè*, dei *conciossiachè*, degli *imperocchè*, dei *per avventura*, del *menar donna* (tôr moglie) e di tanti altri vieti vocaboli o costrutti che si pensa da alcuni diano gravità al discorso e invece lo fan essere affettato e ridicolo.

Barbarismi. — Sono voci e maniere venute a noi dal di fuori, ma non approvate dall'uso dei ben

parlanti. Quando esse derivano dal greco o dal latino si suol far loro comunemente buon viso, perchè riescono naturalmente più conformi all'indole della nostra lingua; ma la severità è grandissima quando vengono a noi dalle lingue moderne. E in verità nulla offende più la purezza e il buon gusto, di certe barbare espressioni che si accettano senza ombra di necessità e che in altre locuzioni prettamente italiane troverebbero il loro perfetto riscontro. Nessun bisogno, per esempio, di dire *demoralizzare* e *demoralizzarsi* quando si può dire *depravare* e *scoraggiarsi*, *economizzare* per *risparmiare*, *obbligante* per *cortese*, *lingeria* per *biancheria*, ecc. ecc. Ma il catalogo di queste sconcezze linguistiche sarebbe enormemente lungo, e i giovani studiosi faran bene ad aver fra le mani i lessici del Fanfani-Arlia e dell'Ugolini, dove questi modi errati si registrano con molta e piacevole dottrina.

E tuttavia anche qui non bisogna spingere oltre i limiti il rigore. Si dà frequente il caso che fatti e oggetti e scoperte e invenzioni ci vengono dai paesi stranieri, onde pullulano nello spirito idee e sentimenti nuovi, e atteggiamenti nuovi di sentimenti e di idee. A tutto ciò conviene un nome, e il nome si piglia là donde son venuti il fatto, l'oggetto, l'idea. Esso si accasa nel vocabolario comune e l'uso buono e vero finisce con dargli patente di nazionalità. Quando adunque la parola forastiera è opportuna e risponde al bisogno reale di esprimere qualche cosa di nuovo per cui non si trova nella nostra lingua il vocabolo occorrente, il riceverla è logico e vantaggioso. Essa anzi viene ad aumentare il patrimonio ideale e linguistico, e sarebbe un volere straniarsi dal movimento intellettuale dei popoli civili, il chiuderle in faccia le

porte. Ma si badi, volendo schivar d'essere pedanti, a non diventar licenziosi.

Neologismi. — Questo di *neologismi* è termine generico col quale s'intendono tutte le voci e locuzioni nuove introdotte nella lingua; e, come si vede, i barbarismi sarebbero da comprendersi in tal categoria. Ma mentre il barbarismo è la voce venuta dal di fuori, neologismo, in senso ristretto, indica quella che per lo più è formata da altre parole già in corso, sia che se ne uniscano due insieme (scaldapiedi, ferrovia), sia che si dia una particolar flessione alla radice (zolfino, *lampista*), sia che si adoperino in significato diverso dal primitivo (*cómpito*, cioè lavoro di poco rilievo assegnato altrui, usato per dovere, missione; *coprire una carica* per tenere un ufficio), ecc.

Ora, dopo quanto si è detto del movimento perpetuo in cui sono le lingue, dei fecondi e inevitabili contatti sempre più intimi fra i popoli, e delle conseguenze che ne derivano nel regno delle idee, si intende che i neologismi sono un naturale effetto di queste cause. Sorgono istituzioni nuove, nuovi partiti, opinioni nuove; le scoperte nel campo della scienza e le loro applicazioni in quello della industria mutano indirizzo al pensiero, al sentimento, alla vita pratica. Tutto ciò vuol essere significato con parole, indi le infinite alterazioni che la lingua subisce. Ne deriva che i poco solleciti delle ragioni dell'arte accettano ogni novità linguistica a occhi chiusi, ed altri che dell'arte si dicono tenerissimi forzano vocaboli e costrutti a significazioni strane e bizzarre. Ed ecco venir fuori ad esempio l'anzidetto *lampista*, mentre a indicare chi accende o fabbrica i lumi la lingua ha *lumaio*, ecco

il *palpitare di attualità*, l'*abortire delle imprese*, le *menti influenzate* e mille e mille altri modi che rifiuterà chi ha fior di senno e di gusto.

La via di mezzo fra i novatori e i pedanti è quella da tenersi. Se la lingua non ha voci per esprimere le cose e le idee nuove, accettate la parola e la maniera che l'uso ha realmente legittimata, l'uso vero e buono, l'uso costante. Ma prima di conchiudere che la voce non esiste, studiate la lingua nei vocabolari, negli scrittori, sulle labbra del popolo. E consultate frattanto il bel libro del Rigutini: *Neologismi buoni e cattivi.*

DELLA PROPRIETÀ

Per significare un'idea noi abbiamo ai nostri servigi molte e differenti parole. Nella lingua italiana ne abbiamo anzi non di rado troppe, ciò che da parecchi le viene, con poco discernimento, attribuito a ricchezza, mentre invece è indizio di mancanza di unità; perchè tanta copia di vocaboli di egual significato deriva spesso da questo che in una città una cosa vien chiamata con un nome e con un altro in un'altra, nè ancora ci siamo tutti accordati nel riconoscere un centro al quale si possa far capo nelle quistioni di lingua. Questa pretesa ricchezza è anche cagione di incertezze dannose. Fra le tante voci atte ad esprimere la nostra idea non ve n'è che una che la possa rendere in tutta la sua pienezza. Parlando o scrivendo non ci è sempre dato di trovarla, ma esiste, ed ogni altra è pallida al confronto e insufficiente. Adoperandone altre non esprimiamo veramente il nostro pensiero, ma un pensiero che a quello si avvicina più o meno, che gli può rassomigliare anche molto, ma di cui l'uomo di gusto, che vuol essere inteso, non sa dirsi soddisfatto appieno: egli avverte nella sua parola non so che di inesatto e di incompleto.

Una fra le doti più essenziali della lingua, anzi la prima senz'altro, è dunque la proprietà, che si può

definire « *la corrispondenza perfetta della parola col-l'idea che essa deve esprimere* ».

In tal caso la parola è detta *propria*, come a dire che essa è proprietà esclusiva dell'idea significata, che è il *nome proprio* di quell'idea.

Sinonimi. — Le idee hanno fra di loro delle somiglianze grandissime e non sempre è facile avvertire le sfumature delicate per cui una si distingue dall'altra. Per conseguenza i vocaboli che le esprimono sembrano talvolta avere un identico significato e vengon perciò detti *sinonimi*. Ma di veri e proprii sinonimi una lingua bene ordinata non dovrebbe averne. Scrive il Tommaseo: « Se fossero sinonimi veri, in una lingua sarebbero due lingue, perchè trovato il segno denotante un'idea non se ne cerca altro più. »

Pure la nostra lingua, appunto perchè non unificata ancora, ne ha. Quello strumento con cui i ragazzi nella settimana santa, quando taciono le campane, fanno un chiasso indemoniato, a Pistoia lo chiamano *raganella*, e *tabella* a Firenze. Raganella e Tabella sono veri e proprii sinonimi. Si dà il nome di *vinacciuolo* al seme che è nel chicco dell'uva; ma in Firenze lo dicono comunemente *acino*. Ed ecco due altri veri sinonimi.

Ma a parte questo, i così detti sinonimi designano sempre idee in qualche parte diverse. Onde vuolsi avere cura grandissima di non prender l'uno per l'altro con danno della proprietà. *Dissipare*, *prodigare*, *scialacquare*, *dilapidare* esprimono in fondo la medesima idea; ma dissipare è disperdere gli averi spensieratamente, prodigare è dare liberalmente e senza misura, scialacquare è profondere alla larga, far andar come

l'acqua, dilapidare è dar fondo colpevolmente al patrimonio proprio o anche all'altrui.

Talora la differenza fra i sinonimi salta subito agli occhi, tal altra non è poi così grande che non si possano, per evitare ripetizioni, usar l'uno per l'altro. Ma sempre conviene conoscer bene il loro preciso significato per scegliere quello che corrisponda perfettamente all'idea. Questo è lavoro che richiede, è vero, molto studio e fatica; ma quelli che credono di conseguire lo scopo senza studio sono i prosuntuosi e i dappoco.

Buoni dizionari di sinonimi hanno compilato, oltre il Tommaseo, il Grassi, lo Zecchini, il Fanfani, il Frizzi.

Significato dei vocaboli per estensione analogica. — Non s'ha per altro da credere che, a conservare la proprietà, sia necessario adoperare i vocaboli nell'unico loro significato originario. Questo significato anzi si estende naturalmente a quante idee hanno con esso qualche ben chiara analogia, cosicchè una parola viene ad essere significativa di più concetti fra loro somiglianti.

L'aggettivo *candido*, ad esempio, indica propriamente il grado supremo della bianchezza; ma per estensione analogica noi non lo adoperiamo soltanto a significare ciò che è materialmente bianchissimo, ma anche tutto quello che reputiamo essere senza macchia nessuna: perchè appunto la estrema bianchezza ha analogia coll'assenza d'ogni macchia. Onde diciamo: *animo candido*, *candidi costumi*. Così quando si scrive; *egli raccolse in quell'impresa molti allori*, vogliam dire che in essa ha trionfato, perchè l'uso antico di cingere

d'alloro la fronte dei vincitori ci ha avvezzati a vedere una analogia strettissima tra quelle foglie sempre verdi e lo stesso trionfo.

Adoperando adunque i vocaboli in quell'altro loro significato non offendiamo la proprietà, anzi obbediamo a una legge naturale; ma anche qui, e qui sopratutto, conviene essere prudenti e di gusto delicato, e non cercare ad ogni costo delle analogie dove o non sono, o sono grossolane, o sono lontanissime, forzando i vocaboli a significar cose con le quali non hanno quasi attinenza. Quando il Petrarca disse:

Alle italiche doglie fiero *empiastro*,

non disse bene, perchè troppo grossolana è l'analogia fra l'empiastro che si applica alle piaghe materiali del corpo e quel balsamo che si richiederebbe alle piaghe morali di una nazione.

Il Vocabolario. — In conclusione, quel che bisogna per iscrivere con purezza e proprietà, si vede essere la buona conoscenza della lingua; a conseguir la quale non sarà mai raccomandato abbastanza lo studio degli eccellenti scrittori antichi e moderni. Ma un altro studio i giovani non dovrebbero trascurare, e tornerebbe loro di vantaggio grandissimo; voglio dire lo studio del Vocabolario. Se non che a una simile proposta i più fanno bocca da ridere, credendo che codesto librone non sia buono ad altro che a consultarsi di quando in quando, e che dalle sue pagine non possa ricavarsi diletto nessuno. Ed è grave errore; non voglio già paragonare la lettura del vocabolario a quella di una lirica o di un romanzo, ma chi sa leggerlo a dovere dico che ne può ricavare, insieme con l'utile, un piacere assai grande. Lì c'è,

in iscorcio, la storia di tutto; una visione di cose svariatissime si affaccia alla mente che è invitata a spaziare nei regni della materia e dello spirito; dalle più umili cose alle più alte, tutte son nominate, definite, illustrate. E i nomi suscitano le idee, e delle idee si avvertono le sfumature infinite. Se poi si bada a tener nota di ciò che si legge e, per esempio, sotto ogni idea si classificano le parole che ne esprimono le varie gradazioni, ecco che si viene col tempo e colla fatica paziente a possedere il mezzo col quale i nostri pensieri ed affetti non troveranno difficoltà a manifestarsi. Allora lo scrivere non sarà più una pena ma un diletto, e purezza e proprietà saranno doti naturali del nostro discorso.

FORMAZIONE DEL DISCORSO

Fino ad ora abbiamo parlato di vocaboli o di costrutti considerandoli per sè, isolatamente. Ma l'umano discorso si compone di parole legate fra loro secondo certe regole fondamentali il cui complesso costituisce appunto ciò che diciamo *Grammatica.*

Queste leggi a norma delle quali si legano insieme le parole sembra a prima vista che dovrebbero essere in ogni luogo eguali, perchè esse sono la natural conseguenza del modo con cui funziona l'organo del pensiero che è il medesimo in ciascun uomo. Ma secondo questo ragionamento dovrebbero essere eguali dappertutto anche i vocaboli che sono i segni dell'idea; in realtà essi sono differentissimi, perchè la loro formazione dipende da svariate circostanze, dalla maggiore o minor potenza intellettuale delle razze, dal loro maggiore o minore sviluppo fisico, dalla natura del luogo in cui vivono, dalle condizioni del clima, dai diversi bisogni della vita e va dicendo. Perciò ogni popolo ha la sua lingua, e anche quelli che nei tempi remotissimi parlavano una lingua comune, disperdendosi poi per il mondo e fissando in parti diversissime del globo la loro dimora, alterarono per modo, in virtù delle cause accennate, la fisionomia dei vocaboli, che soltanto con grande fatica la scienza può ricondurli alla origine prima. Alla stessa guisa e per gli stessi motivi, il modo

di legare insieme le parole per la espressione del pensiero è diverso per ogni lingua, e ciascuna ha la sua grammatica speciale.

Lingue sintetiche e lingue analitiche. — I vocaboli, lo sappiamo, sono i segni dell'idea e ciascuno ne esprime una in modo astratto, senza riguardo a qualsiasi altra. Ma quando noi parliamo non esprimiamo soltanto delle idee astratte, isolate, bensì le avviciniamo indicando le relazioni che, secondo il nostro modo di vedere, esistono fra le une e le altre. Sono relazioni di derivazione, di attribuzione, di possesso, di azione fatta o subìta, di tempo, ecc. Ora con quali mezzi si perverrà ad esprimere queste attinenze fra le idee?

V'hanno delle lingue nelle quali i vocaboli non rappresentano soltanto le idee per se stesse, ma anche le relazioni che esse hanno con le altre; e ciò per mezzo di *flessioni*, cioè di particolari desinenze che indicano l'ufficio che ciascun vocabolo fa nella proposizione e la sua logica connessione con gli altri. Queste lingue si chiamano *sintetiche*, che è quanto dire compositive, perchè compongono il pensiero con i soli vocaboli significativi delle idee stesse, modificandoli secondo il bisogno.

E ve ne hanno delle altre la cui tendenza è di lasciare ai vocaboli la sola significazione astratta dell'oggetto o dell'azione (*sostantivo* e *verbo*) mentre i vari rapporti vengono indicati per mezzo di segni particolari, che sono nella massima parte dei casi le preposizioni. Queste lingue si dicono analitiche, in opposizione al nome che si dà alle prime.

Un esempio elementarissimo spiegherà la cosa. I vocaboli *giovinezza*, *inesperienza*, *disciplinare*, *pru-*

denza, *vecchio* esprimono concetti a tutti noti. Ma detti così non fanno che suscitare nella nostra mente delle idee astratte. Mettiamoli in rapporto fra di loro, osservando per esempio che la inesperienza è qualità che hanno i giovani, qualità senile invece la prudenza; qui la relazione fra le idee è di possesso. E poi osserviamo ancora che i vecchi colla loro prudenza dovrebbero disciplinare la giovanile avventatezza: qui la relazione fra *disciplinare* e *prudenza* è di strumento, di mezzo. Or bene, il latino, che è una lingua sintetica, esprimerà in questo modo il pensiero: *Ineuntis aetatis inscitia senum prudentia regenda est.* L'italiano invece che è una lingua analitica, dirà: *La inesperienza dei giovani deve essere disciplinata dalla prudenza dei vecchi.*

Il latino non ha avuto bisogno di ricorrere ad altri vocaboli, ma s'è servito di quelli soli che significavano l'idea astratta; ha espresso la relazione di possesso dando alla parola giovinezza (*ineuns aetas*) e alla parola vecchio (*senex*) la desinenza del genitivo; ha espresso la relazione di strumento dando a *prudentia* la desinenza dell'ablativo. Ma l'italiano ha dovuto ricorrere a segni particolari e ha espresso la prima con la preposizione articolata *dei*, la seconda con quell'altra: *dalla*. E la relazione di necessità significata dal *regenda est* si è ottenuta scomponendo in questo modo: *deve essere disciplinata*, nella qual frase il verbo *dovere* fa il semplice ufficio d'un ausiliare.

Si vede da questo che nelle lingue sintetiche poco importa il luogo ove le parole sono collocate nella frase; esse portano con sè l'indicazione del loro ufficio grammaticale e il posto che occupano non può generare confusione. L'inversione in queste lingue è dunque

naturale e comunissima. Sempre più rara diviene in vece, a misura che le lingue si van facendo analitiche; in queste il vocabolo non essendo altro che il segno astratto di un'idea, conviene, a scanso di oscurità, che l'ordine della parola segua il naturale ordine delle idee. Questa ripugnanza alla costruzione inversa si va facendo sempre più sensibile nella nostra lingua, che pure comporta ancora assai più inversioni che non, per esempio, il francese.

Del modo di legare insieme i pensieri. — Si posson dare norme fisse circa al modo di unire insieme le proposizioni e i periodi, affinchè il discorso riesca a rappresentare l'obbietto pensato, tal quale esso è nella nostra mente? Non credo. Sebbene l'organo del pensiero funzioni nella stessa maniera in ciascun uomo, abbiam veduto che i prodotti suoi dipendono da circostanze svariatissime, cosicchè le idee si manifestano presso ogni popolo con suoni diversi, in diverso modo combinati insieme. Or bene, queste circostanze esercitano anche sugli individui tutto il loro potere; ciascuno ha una sua maniera propria di vedere le cose le quali pigliano nel pensiero e nel sentimento di lui una vita speciale. Volendo significarle, egli legherà dunque insieme le parole che le esprimono in un modo tutto suo, affatto personale. Ma di conseguire questa personalità, di dare al proprio discorso quel movimento e quell'anima con cui l'oggetto vive nel pensiero, nella fantasia, nel sentimento, non è concesso a chicchessia. Bisogna anzitutto aver avuto con larghezza da natura e sentimento e fantasia e ingegno. Bensì a tutti è dato di conseguir la chiarezza nell'espressione delle proprie idee, nè può

vantarsi d'esser uomo colto chi a questo non sia pervenuto.

Giova pertanto aver presenti quei consigli che dalla particolar natura della lingua in cui si scrive, e dalle leggi generali del pensiero son suggeriti, e che se possono qua e là patire eccezioni, hanno valore però nella maggior parte dei casi.

1° Importa sovra ogni cosa che tra i pensieri ci sia unità e continuità. La mente del lettore deve essere condotta dall'un concetto all'altro, per modo che li afferri senza sforzo nella loro logica connessione e dall'insieme di tutti giunga a vedere in ogni suo aspetto il concetto dominante. Perciò è necessario, mescolando proposizioni principali e subordinate, collocar vicine le frasi che hanno fra loro relazione più intima e di cui l'una chiama, per così dire, naturalmente l'altra. Separarle con incisi è assai pericoloso per la chiarezza e richiede molto fine criterio. Certo si potrebbe procedere con sole proposizioni principali; ma se questo rotto discorso può talvolta convenire a certe concitazioni dell'animo, a breve andare diventa monotono e faticoso. Colla proposizione principale si intreccino dunque le secondarie, ma queste non siano eccessive, da far perdere di vista la principale.

2° Per l'indole analitica della lingua italiana è bene astenersi dalle costruzioni inverse che una volta piacevano tanto come quelle che davano al periodo una certà solennità classica. Ma qui si parla di costruzioni artifiziose che non corrispondono al naturale atteggiamento del pensiero moderno; non si vuol intendere di quelle trasposizioni di parole che spesso son necessarie per fissar meglio l'attenzione del lettore sull'idea che vogliam mettere in maggior luce. Non è

indifferente, per esempio, collocar l'aggettivo prima o dopo del nome; altro è dire una *bianca casetta* o una *casetta bianca*. Nel primo caso la visione che io evoco è quella di una piccola casa, e la qualità del colore diventa secondaria; nel secondo trionfa nella visione la qualità della bianchezza. Così con costruzione naturalissima, io posso scrivere: « Non è concesso a tutti di conseguire la reputazione di uomo grande, ma è concesso a tutti di conseguir quella di uomo onesto ». Se invece scrivo: « Non è concesso a tutti di conseguir la reputazione di uomo grande, *ma di conseguir quella di uomo onesto* a tutti è concesso », ognun vede che l'inversione ha lo scopo di fissar l'attenzione sulla idea capitale, qui espressa dalle parole in corsivo. Scriverò dunque in questo o in quel modo, secondo che è questa o quella l'idea che più mi preme rilevare. Per tal modo il gusto e la riflessione insegneranno a collocar le parole nelle frasi, e le frasi nei periodi, a quel luogo che dalla loro importanza è richiesto.

3° Il periodo, in grazia degli accenti delle parole, viene ad avere una sua musica speciale. E ci vuole molta cura per evitar di cadere in uno di questi tre pericoli: o di riuscire fastidiosamente monotoni o soverchiamente armoniosi, o rozzamente disarmonici. Può ciascuno schivarli variando con gusto la lunghezza dei periodi e dei membri che li compongono, evitando gli scontri di troppe vocali o consonanti, non avvicinando parole di egual cadenza, ponendo mente ai luoghi ove cadon gli accenti.

4° Chi vuole esser chiaro deve saper esser *preciso*. Deve *praecidere* dal suo discorso, e cioè tagliar via ogni parola che sia superflua e non aggiunga nulla all'idea. Lo scrittore mediocre pensa d'esser meglio

capito se moltiplica le espressioni e i vocaboli; ma ciò fa perchè non ha trovato l'espressione vera e propria e si affanna a cercarla. Ora queste parole inutili danneggiano il natural legame dei pensieri, e il periodo scapita nella chiarezza.

Chiarezza, convenienza, eleganza, ecc. — Come si vede, a dare al nostro discorso la *chiarezza*, che è lo scopo principalissimo a cui dobbiamo mirare, giova sopratutto la larga conoscenza della lingua e delle sue leggi. E occorre poi molto buon senso e altrettanto buon gusto. Di buon senso ne troverete a sufficienza in voi stessi, sol che abbiate la virtù, più rara di quel che si creda, di usar della vostra ragione, di pensar con fissità e con pazienza; e quanto al buon gusto lo educherete a poco a poco colla lettura dei buoni modelli, collo studio dei mezzi coi quali altri ha scritto delle cose belle, coll'attenzione prestata alle correzioni e osservazioni che vi faranno i maestri. *Semplicità*, *naturalezza*, *convenienza* (che è l'osservanza di una certa dignità nella scelta delle parole, perchè siano *convenienti* alla natura del soggetto), sono qualità che sgorgano naturalmente dalla educazione del buon gusto.

Fuggite tutto ciò che sa di artifizio; non cercate per ora nè l'*armonia imitativa*, che è da lasciarsi agli scrittori grandi e provetti, e nemmeno l'*eleganza* che deve risultare dall'osservanza di quelle qualità di cui s'è fino ad ora discorso, e non è cosa da ricercarsi di proposito, col rischio di cadere nel manierato e nel lezioso. Procurate insomma, prima di darvi a cercar ornamenti e leggiadrie al discorso, di conseguir la principale fra le doti necessarie a chi scrive: la chiarezza.

DEL PARLAR FIGURATO

Abbiamo detto che chi scrive deve badare prima d'ogni altra cosa alla proprietà del discorso. Ma con ciò non si ha da credere che le idee non possano esprimersi se non con quelle parole che sono esclusivamente proprie a loro. A ciò si opporrebbe anzitutto la stessa lingua, la quale, per quanto ricca, non possiede vocaboli per tutte le idee; perciò allarga, come vedemmo (per *estensione analogica*), il significato delle parole, trasportandole a significare idee che abbiano attinenza con quella che esse propriamente esprimono. Così *piede*, a voler parlare con proprietà assoluta, è vocabolo che indica unicamente un membro del corpo umano, quello con cui termina la gamba e su cui la persona si regge. Ma se voglio significare la parte terminale di un albero, sulla quale si regge la pianta, dove troverò la parola propria? Dirò dunque il *piede dell'albero*, e non potrò essere accusato di parlare impropriamente. L'estensione analogica basta a spiegare in modo chiaro la cosa.

Poi è da osservare che il discorso assolutamente *proprio* non è, nella maggior parte dei casi, il più efficace. Se parlando o scrivendo, noi in perfetta calma di spirito ci proponiamo come unico scopo di svegliare nella mente altrui delle idee lucide e precise

intorno a un dato argomento, faremo bene a ricercare la proprietà assoluta come quella che ci può meglio servire per esser capiti. Questo accade in ispecial modo nelle trattazioni scientifiche, in cui chi parla o scrive non pensa che a dare al suo discorso la maggior chiarezza possibile. Ma il più delle volte, in preda a qualche più o men forte concitazione d'animo, noi non vogliam soltanto suscitare nella mente altrui delle idee, ma anche delle imagini nella sua fantasia e dei sentimenti nel suo cuore; vogliamo che il lettore veda le cose con la vivacità con cui noi le vediamo e sia commosso da quei medesimi affetti che commuovono l'animo nostro. Poniamo ad esempio, che altri mi domandi: *Che uomo è Tizio?* Se io rispondo: *è un uomo timidissimo*, parlo con linguaggio proprio e do altrui la nozione pura e semplice della timidezza di Tizio. Se invece rispondo: *Tizio? è un coniglio!* nella mente di chi mi ascolta io associo alla idea della timidezza l'idea di un animale che è fra i più paurosi che si conoscano, e la visione si fa naturalmente più viva ed efficace. Ho dato alla idea astratta di *timidezza* la *figura* concreta del coniglio, ho parlato in modo *figurato*.

Essendo dunque lo scopo di chi parla o scrive quello di proiettar sull'oggetto la maggior luce possibile e di dargli vita, movimento, calore, si capisce come il linguaggio si muti naturalmente da proprio in figurato; l'imagine mentale provocata dai vocaboli proprii perde a lungo andare, in forza dell'abitudine, gran parte del suo valore, onde convien ravvivarla con concetti nuovi ed affini. Questo è un procedimento affatto naturale del nostro pensiero. Chi vuol presentare più viva l'imagine trasporta inaspettatamente l'oggetto di cui si parla

in un ambiente nuovo, e fa in modo che si sveglino nella mente dell'uditore associazioni di idee dal cui complesso risultano commozioni più forti di quelle che sarebbero destate dalla semplice espressione dell'idea. Di qui l'effetto estetico del linguaggio figurato. Supponiamo un'allegra brigata che salga l'erta di un colle. Chi cammina svelto fra i primi volge il capo ad un tratto, e vedendo un dei compagni arrampicarsi lento dietro gli altri, gli grida: *Ehi, tu mi sembri molto pigro!* La frase, senza eco, si perde nell'aria. Ma se grida invece: *Su, lumaca! su, tartaruga!* un coro di risate accoglie le sue parole, tutti si voltano a guardare il pigro e questi accelera il passo borbottando una risposta. D'onde sia nato questo effetto estetico che provocò le risate, ciascuno lo vede.

Si capisce pertanto che non è la rettorica quella che abbia inventato le figure. Esse sono produzioni naturali dello spirito e nel linguaggio famigliare ricorrono frequentissime. S'ha da cercarne l'origine nella fantasia, nella passione, nella particolar delicatezza dell'ingegno che scorge analogie fra idee in apparenza lontane. Non devono dunque essere considerate come un *ornamento* del discorso, ma come un procedimento naturale del pensiero. E perciò bisogna far in modo che esse sgorghino spontanee dal pensiero e dall'animo commosso, ed è da stolti il cercarle di proposito come artifizi di cui si trovi la ricetta nei libri.

Figure e loro classificazione. — Col vocabolo figura noi vogliamo significare la forma esteriore dei corpi. In linguaggio rettorico le figure sono pertanto « *quei modi di dire i quali, partendosi dal linguaggio proprio, dànno forma di imagine sensibile*

all'idea astratta e le comunicano forza e calore di vita ».

Come tali, esse procedono: 1° dal pensiero che scorge le affinità delle idee e le associa insieme; 2° dal sentimento che non s'appaga della semplice nozione dell'idea ma vuole che essa faccia anche vibrare le corde del cuore. Possono dunque essere considerate dal punto di vista della logica e da quello della psicologia. L'antica rettorica non le ha studiate, si può dire, che nei riguardi della logica, e perciò ha cercato di distinguere l'uno dall'altro i molteplici atteggiamenti del pensiero produttore di imagini, e a ciascuno ha voluto dare un nome. Ne son venute fuori tutte quelle figure dai nomi strani, *chiasmo*, *paronomasia*, *asindeto*, *polisindeto*, *iperbato*, *sineddoche*, *catacresi*, ecc. ecc., che in sostanza non fanno altro che indicare effetti lievissimamente diversi di una medesima causa, e contro le quali, non senza ragione, si ribellano i pedagogisti moderni che le trovano più atte a confondere che a illuminare l'intelligenza dei giovani. Non già che si voglia disprezzare e tanto meno mettere in ridicolo lo studio fecondo e paziente di tanti uomini dal poderoso intelletto: ciò sarebbe assurdo. Ma ad ogni cosa il suo tempo; una simile analisi del vario atteggiarsi del pensiero, se fatta a dovere, è ricerca scientifica da richieder menti più mature, se fatta in modo sommario, non è di nessun frutto. E si aggiunga che parecchi illusi si imagineranno anche di dover infiorare di simili ornamenti il loro discorso cercandoli ad arte, invece di pensare che allora soltanto sono efficaci quando sgorgano naturalmente dall'animo commosso.

Ricordando pertanto la duplice natura di queste figure, e adottando una divisione già da altri pensata,

noi potremo considerarle da prima come intese a gettare luce sulle cose, e ne troveremo di quelle il cui scopo essenziale è di delineare con precisione i contorni esteriori dell'oggetto o dell'idea, di farne risaltare la forma.

Queste sono *significative.*

Considerandole poi come intese a dar all'oggetto pensato e forza e movimento e calore, c'incontreremo in altre il cui scopo essenziale è di destare in noi dei sentimenti, di *suggerirci* altre idee e altre immagini che diano maggior intensità di vita a quella che ci si vuol presentare dinanzi.

Queste sono *suggestive.*

S'intende che una delimitazione assoluta fra le une e le altre non è possibile; una figura che converta l'idea astratta in immagine e ne precisi nettamente i contorni diventa già per questo suggestiva, cioè suscita nell'animo nostro affetti che avvivano l'idea. Io voglio dire per esempio che ero avvilito e che poi la mia virtù abbattuta si rinfrancò ad un tratto. Esprimendomi in tal modo mi son certo fatto intendere, ma non come vorrei; sento che questo mio risorgere a novello vigore non è da quel linguaggio proprio a sufficienza rappresentato. Chi mi legge non ha che un'idea, fredda per se stessa e senza vita. Ora sentite Dante:

> Quale i fioretti, dal notturno gelo
> Chinati e chiusi, poi che il sol gli imbianca
> Si drizzan tutti aperti in loro stelo,
> Tal mi fec'io di mia virtute stanca.

Ecco l'idea mutata in imagine; la *virtù stanca* (idea astratta) si è concretata nella figura dei fioretti chiusi e chinati dal gelo notturno; la *virtù rinfrancata* si presenta sotto la forma dei medesimi fioretti che baciati

dal sole si drizzano sullo stelo e dischiudono le corolle. I contorni dell'idea sono stati precisati e *significati* dalla figura. Ma nel tempo stesso la delicata e soave imagine di quei fioretti ha fatto più che descrivere e significare; ci ha fatto partecipare allo stato d'animo del poeta, e noi, per la *suggestione* di quell'imagine, abbiam vissuto per un attimo della stessa vita di lui.

Non ostante ciò, noi distingueremo le figure in *significative* e *suggestive* badando al fine principale a cui mirano; e basterà accennare ad alcune che son fra le più comuni e più naturali.

Sia frattanto ricordato ancora una volta che il principio psicologico su cui le figure si fondano è questo: « *trasportare l'oggetto di cui si parla in un ambiente nuovo nel quale, in virtù dell'associazione delle idee, esso riceva luce più viva e svegli nell'animo sentimenti più forti* ».

Figure significative — La similitudine. — Tipo delle figure significative è la similitudine che consiste « *nel mettere a riscontro due cose, attribuendo all'una le qualità dell'altra* ». Qui il segno formale della comparazione (*come*, *quale*, *a guisa di... simile a...* ecc.) è sempre espresso e le analogie fra l'una cosa e l'altra sono direttamente significate. *Nero come un carbone*, *innocente al par d'una colomba*, sono similitudini, unicamente intese a precisare i contorni dell'idea, a rilevarne il colore e la forma coll'aiuto di analoghi concetti.

È una delle figure che più frequenti ricorrono nel discorso, per il natural bisogno di dar risalto ed evidenza al pensiero; e quanto più sarà grande in noi l'abito dell'osservazione, tanto più dalle cose tutte che

ci circondano trarremo materia di efficaci comparazioni. Dante, che fu osservatore maraviglioso, ne ha ad ogni passo delle stupende

... sì vêr noi aguzzavan le ciglia
Come vecchio sartor fa nella cruna.

Come il ramarro sotto la gran fersa
Dei dì canicular, cangiando siepe,
Folgore par se la via attraversa....

Vien dietro a me e lascia dir le genti:
Sta, come torre, fermo, che non crolla
Giammai la cima per soffiar di venti.

È superfluo avvertire che tanto più la similitudine sarà efficace quanto più le qualità delle cose fra di loro comparate si converranno; onde non bisogna appagarsi di analogie superficiali ed apparenti, ma avvezzarsi a studiar da vicino la natura con pazienza di osservatore sagace, per dedurne le somiglianze che esistono fra cosa e cosa.

Antitesi. — Una delle leggi più note in psicologia è quella detta di *relatività*, colla quale si intende che ogni cosa concepita dalla mente nostra presuppone ed implica di necessità un'altra cosa che è in relazione o in assoluto contrasto con quella. Dicendo *padre* io implico necessariamente l'idea di *figlio*, dicendo *virtù*, *bello*, *buono* implico l'idea dei loro opposti, *vizio*, *brutto*, *cattivo*. Ne consegue che quando noi vogliamo significare più nettamente un'idea ricorriamo spesso per un naturale procedimento del pensiero, all'idea opposta che

poniamo accanto a quella perchè la illumini di maggior luce. Allora ha luogo l'*antitesi*, la quale consiste « *nel contrapporre concetti a concetti, parole a parole.* » Scrive il Manzoni dell'Innominato:

«... l'immagine della morte che, in un pericolo vicino, a fronte d'un nemico, soleva raddoppiar gli spiriti di quell'uomo e infondergli un'ira piena di coraggio, quella stessa immagine, apparendogli nel silenzio della notte, nella sicurezza del suo castello, gli metteva addosso una costernazione repentina. » (*Promessi Sposi*, cap. xx).

Qui è chiara l'antitesi fra le idee di *pericolo a fronte del nemico* e di *sicurezza nel castello*, di *ira piena di coraggio* e di *costernazione:* e maggior evidenza ne viene alle une ed alle altre.

Notissima e piena d'efficacia è l'antitesi dantesca:

> Non frondi verdi ma di color fosco
> Non rami schietti ma nodosi e involti,
> Non pomi v'eran ma stecchi con tosco.

Perifrasi. — L'oggetto di cui parliamo può essere presentato sotto diversi aspetti, a seconda di questa o di quella proprietà sua. Ora preme a noi molte volte di far risaltare quella particolar qualità che più conviene all'effetto che vogliam ricavarne, e allora invece di chiamarlo col suo proprio nome, ricorriamo ad una circonlocuzione che lo offra nell'aspetto che ci paia in quel momento più opportuno. C'è allora *perifrasi*, che è « *un giro di parole che serve a descrivere una cosa, invece di nominarla* ».

Nel *Purgatorio* di Dante, il re Manfredi a cui la bontà divina ha perdonato gli *orribili peccati*, dovendo nominar Dio lo chiama: *quei che volentier perdona;* e come questa perifrasi risponda alle condizioni d'animo

nel narratore in quel punto, non è chi non veda. Così lo stesso Dante nomina Dio con altre molte perifrasi secondo l'opportunità del momento: — *l'avversario d'ogni male*, *il re dell'universo*, *colui che tutto muove*, *colui che mai non vide cosa nuova*, *primo amante*, ecc.

Celebri perifrasi sono quelle, ad es., con cui Dante significa la Lombardia:

> ... lo dolce piano
> Che da Vercelli a Marcabò dichina.

e il Petrarca l'Italia:

> ... il bel paese
> Che Appennin parte e il mar circonda e l'Alpe.

Personificazione. — La tendenza a dare ad una cosa essere e modi di persona è affatto naturale, ed appare visibilissima nel bambino che tratta gli oggetti come altrettanti esseri animati. Nè cessa nell'uomo maturo: un vincolo di solidarietà ci unisce istintivamente alle cose, e quanto più siam dotati di fantasia, tanto più siam condotti ad accordare ad esse le nostre stesse qualità personali. Tutto può subire questa trasformazione, le nazioni, le città, i fenomeni naturali, ecc. Il Leopardi, ad es., rappresenta l'Italia come una *formosissima donna*, carica di catene, il Petrarca invita Cola di Rienzi a sollevar Roma dal fango, ponendo la mano nella *venerabil chioma* di lei, Dante presenta le ore come *ancelle* al servizio del giorno.

Anche le idee astratte vengono personificate. E ciò si fa evidentemente perchè mutando l'idea in persona i vari concetti contenuti in essa idea possono venir rappresentati come forme, come parole, come atti della persona e perciò appaiono più evidenti e più precisi. Provatevi a dire i concetti essenziali di cui si compone

l'idea di frode; ne avrete fatta la definizione ma non ne avrete presentata viva alla mente l'imagine, come in queste personificazioni:

> La faccia sua era faccia d'uom giusto,
> Tanto benigna avea di fuor la pelle:
> E d'un serpente tutto l'altro fusto.
>
> (DANTE, *Inf.*, XIV).

> Avea piacevol viso, abito onesto,
> Un umil volger d'occhi, un andar grave,
> Un parlar sì benigno e sì modesto
> Che parea Gabriel che dicesse: *ave.*
> Era brutta e deforme in tutto il resto,
> Ma nascondea queste fattezze prave
> Con lungo abito e largo, e sotto quello
> Attossicato avea sempre il coltello.
>
> (ARIOSTO, *Orl. Fur.*, XIV).

Figure suggestive — La metafora. — Tipo delle figure suggestive è la metafora, voce greca che significa trasposizione. La metafora consiste pertanto nel « *trasportare una parola dal significato proprio ad un altro, per relazione di somiglianza* ». Si vede da ciò che la massima parte delle figure possono essere ricondotte a questo unico tipo, come quelle che han per ufficio di trasportare l'oggetto dal suo ambiente proprio ad un ambiente nuovo nel quale, per associazione d'idee, esso risplenda di luce più chiara e si animi di vita più intensa. In fondo in fondo, chi ben consideri, sono trasposizioni, ossia metafore, e la similitudine e l'antitesi e la perifrasi e la personificazione, di cui abbiamo parlato. Ma mentre queste mirano sopratutto a *significare*, cioè a precisare in modo chiaro l'idea, la metafóra propriamente detta ha per suo scopo speciale una *suggestione*, mediante cui nuovi sentimenti si

destino nell'animo. Là si tratta essenzialmente di illuminare la mente, qui di accender la fantasia e scaldare il cuore; là di proiettar luce sull'oggetto, qui di comunicargli movimento e vita.

Ripigliamo l'esempio più sopra addotto: *È innocente come una colomba.* Qui l'idea dell'innocenza è trasportata dall'ambiente suo astratto a quello concreto dei costumi ingenui della colomba, ed è stabilito un confronto che risulta dal segno formale: *come*. L'idea dell'innocenza posta a riscontro di quell'altra della colomba se ne avvalora, e si fa più chiara. C'è similitudine, in questo caso.

Ma poniamo che io dica, sopprimendo il segno formale: *È una colomba.* Il trasporto da un'idea all'altra è il medesimo, ma è fatto con maggior violenza, bruscamente, in modo inaspettato. Invece di passar pacatamente, e per via di ragionamento, dall'idea dell'innocenza a quella della colomba, io ho suscitato senz'altro l'immagine, l'ho confusa con l'oggetto, onde questo prende a vivere sotto la forma che gli ho prestata. E ne scaturisce una emozione estetica che dalla similitudine non nasceva. Qui ci è stata metafora.

Considerate ancora questo mirabil verso con cui il Leopardi descrive le steppe della Russia coperte di neve:

> Su per quello di neve orrido mare.

A render chiara l'idea bastava dire: « quelle steppe coperte di neve che erano sconfinate come il mare ». Ma che fredda similitudine è questa, di fronte alla metafora che ci presenta il mare di neve! Nel primo caso capisco, nel secondo caso sento e mi commuovo. Ecco perchè diciam *suggestive* queste figure.

E il virgiliano *sunt lacrymae rerum*, così pieno di dolce e misteriosa mestizia, così suggestivo, non sarebbe egli malamente sciupato se altri lo traducesse: *Le cose, come gli uomini, hanno il loro pianto?*

Ora, trasposizioni di tal genere non si fanno solo in questo ma in molti altri modi. Dante, per es., fa dire al miniatore Oderisi da Gubbio:

> ... più ridon le carte
> Che pennelleggia Franco bolognese.

Quel soavissimo *ridere* delle carte miniate è un parlar metaforico, una trasposizione del significato proprio del verbo; ma a spiegar ciò non fa bisogno di creare una nuova figura. Quanto dicemmo del variar dei significati delle parole per estensione analogica, ne dà abbastanza la ragione. E così dicasi di infinite altre maniere come *la sete dell'oro*, l'*ondeggiar* delle spiche, i fiori *amano* la luce, ecc., ecc.

Esaminiamo ancora alcune di queste locuzioni, a cui l'antica rettorica dava nomi speciali, e vedremo che naturalmente rientrano nel dominio della metafora. *Quando rivedo il mio tetto, il cuore mi balza di gioia*; qui la parola *tetto*, che è una parte della casa, è trasportata a significare la casa stessa, la parte sta per il tutto. Ma tal parte, come quella che copre e ripara la casa, sveglia l'idea del chiuso asilo in cui vivemmo felici, e l'idea di casa è particolarmente associata alle idee di tutela, di protezione che commuovono il cuore. *Egli si guadagna il pane col sudore della fronte*; ecco l'effetto, *sudor della fronte*, trasportato a significar la causa, *fatica*. Ma la visione prodotta dall'uomo grondante sudore è molto più potente di quella che sarebbe

resa dall'uomo curvo al lavoro, perchè potremmo benissimo immaginarlo tale anche senza i segni visibili del suo spossamento. Ragionamenti analoghi vi faranno capir facilmente perchè diciamo, ad es. *legger Dante*, invece che l'opera di Dante, il *Venosino* invece di Orazio, la *corona* invece del re, *le più forti spade del campo* invece dei più forti guerrieri, ecc.

Metafore di gusto moderno. — A misura che la scienza progredisce, la nostra conoscenza dei rapporti che intercedono fra le cose si fa, in grazia di lei, sempre maggiore. Nuove relazioni di affinità, di reciproca dipendenza, di causa ed effetto, ecc., vengono in luce; le cose si presentano sotto aspetti nuovi, non prima avvertiti. E siccome il linguaggio figurato si fonda appunto sopra queste relazioni di analogia, di contrasto e va dicendo, ne consegue che esso si vien facendo ogni giorno più ricco, e che spessissimo ci incontriamo in metafore nuove, di gusto del tutto moderno.

La moderna psicologia ha messo bene in rilievo questo fatto, che le sensazioni si associano fra di loro: il tatto si associa per esempio alla vista, e toccando un oggetto noi ne percepiamo la forma visibile; l'udito si associa alla vista, e udendo le note di uno strumento musicale o le grida di un animale, noi vediamo lo strumento e l'animale nella lor forma precisa. Così si dica degli altri sensi. Nel linguaggio figurato ne risultano delle trasposizioni di sensazione, particolarmente care ai moderni.

Sul divino del pian *silenzio verde*. (CARDUCCI)

Qui ciò che appartiene alla vista è trasportato a determinar ciò che appartiene all'udito; si associano le due sensazioni.

E care ai moderni sono le trasposizioni di sentimenti in sensazioni, e di sensazioni in sentimenti. *Etico raggio* chiamò il Carducci il sole di maggio, e così dicendo trasformava la sensazione ricevuta dal raggio pallido del sole nel sentimento che gli facea quasi compatir quel raggio come malato di etisia. Quando invece parla dei *fanali accidiosi che sbadigliano la luce*, fa l'opposto; trasforma il sentimento in lui destato dalle fiammelle stanche dei fanali in una sensazione: li *vede* sbadigliare.

Qui per altro di questa materia importante s' è voluto toccar soltanto di volo, perchè i giovani non ignorino quanta ricchezza venga all' arte dal progredire delle cognizioni umane, ed anche perchè stiano in guardia contro il moderno abuso delle espressioni metaforiche. Li salvi il buon gusto da quel linguaggio irto di epiteti rubati alla terminologia scientifica, da quelle metafore bizzarre e grottesche, fondate sopra analogie tirate coi denti, che tanto piacciono a quegli scrittorelli che confondono l'arte con l'artifizio, la moda transitoria con la perenne bellezza.

Allegoria. — Allegoria significa propriamente *discorso di altra cosa*; e consiste nel « *sostituire al vero oggetto di cui si vuol parlare un oggetto diverso ma che per molti riguardi gli rassomigli, cosicchè chi legge intenda facilmente come sotto il senso letterale se ne nasconda un altro* ».

Come tale l'allegoria è anch'essa una trasposizione delle qualità proprie di un oggetto a significare altro oggetto, è anch'essa una metafora. Sol che nell'allegoria si insiste molto di più sopra queste somiglianze, ciascuna delle quali viene ad essere distinta e messa in luce. Dalla similitudine alla metafora all'allegoria non è quistione che di gradazione. Io posso dire: *Quell'uomo superbo è come un torrente gonfiato dalle piogge*; oppure senz'altro: *colui è un torrente gonfiato dalle piogge*. Ma si può anche, invece di lasciar indovinare altrui i rapporti che esistono tra le due idee, esprimerli apertamente e metterli in luce perchè la rappresentazione sia più suggestiva. E allora la sorgente oscura del ruscello fra le gole dei monti, la sua iniziale povertà d'acqua, l'improvviso suo ingrossar per le piogge, il repentino prosciugamento pei calori dell'agosto, debitamente descritti, potranno dar viva l'immagine d'un uomo di bassi natali, venuto repentinamente in ricchezza e in superbia e destinato forse a ritornar con suo scorno allo stato pri-

miero. Questa sarebbe allegoria; e appunto col rappresentare questa ed altre simili fasi del breve superbir del torrente, Fulvio Testi, un poeta del secolo XVII, ha scritto un'allegoria famosa che comincia:

> Ruscelletto orgoglioso
> Che ignobil figlio di non chiara fonte
> Il natal tenebroso
> Traesti fra gli orror d'ispido monte, ecc.

Come si vede, sotto il senso letterale è nascosto un significato allegorico. Si parla di un ruscello e si intende di un superbo.

Ironia. — L'ironia consiste « *nel dare alle parole il significato contrario a quello che naturalmente hanno* ».

Anche qui dunque è trasposizione. Le parole, intese nel senso proprio, svegliano l'idea di una cosa bella e buona, ma l'intonazione generale del discorso fa intendere precisamente l'opposto. Ora dal contrasto fra queste idee opposte nasce un vivo effetto di chiaroscuro, efficacissimo quando l'ironia è ben riuscita. *Salve, bone vir, curasti probe!* Buondì, galantuomo, ti sei egregiamente condotto! — Le parole suonano elogio, ma v'accorgete tutti che sono ironiche.

Chi meritando biasimo si sente ironicamente lodato ha la visione improvvisa del bene che avrebbe potuto fare e pel quale sarebbe stata giusta la lode; quindi s'ha da supporre che sia in lui più pungente la vergogna che gli viene dal sentirsi lodato pel male. E l'ironia ha per l'appunto lo scopo di suscitar questa vergogna.

Così quella grande e onesta anima di Giuseppe Parini, volendo nel secolo passato far vergognare dei proprii costumi la molle gioventù del suo tempo, nel

poemetto che intitolò *Il Giorno*, con ironia sottilissima, finse di lodarli e anzi di farsene precettore.

Altre figure. — Abbiamo passato in rassegna le principali figure, cercando di mettere in chiaro quale sia la loro ragione di essere e quale il loro ufficio nel discorso. Tralasciam di parlare di tante altre, di cui ci sembra una cosa affatto inutile spiegare il significato che è chiarissimamente espresso dal solo lor nome; basta che il giovine si dia la pena di capire quel che esso vuol dire. Ecco per esempio l'*interrogazione:* c'è bisogno di spiegare che significhi interrogare, e come nella concitazione dell'animo, andiamo qualche volta assediando taluno con ripetute interrogazioni, non per averne risposta, ma perchè quella che già noi abbiam nella mente appaia più evidente?

> Dunque che è? perchè, perchè ristai?
> Perchè tanta viltà nel core allette?
> Perchè ardire e franchezza non hai? DANTE.

E chi non intende la *ripetizione*, per la quale o con le stesse parole o con altre noi ritorniamo sulla stessa idea affinchè più s'imprima nell'animo di chi ci ascolta? Per ottenere lo stesso effetto esageriamo talvolta un pensiero, (es. *muoio* dalla voglia di vederlo, camminava *a passi di formica*) e si ha l'*iperbole* che vuol dire eccesso. Lo stesso si dica della *esclamazione*, e dell'*apostrofe* e della *imprecazione* e di tante altre che a volerle dichiarar tutte tanto varrebbe dare un nome a tutti gl'infiniti modi onde si atteggia il pensiero.

Conclusione. — Da quanto siam venuti esponendo appar chiaro che queste maniere di parlar figurato non s'hanno da cercare come un artifizio per adornare il

discorso, ma debbono scaturir naturali dal pensiero che cerca di esprimersi con evidenza e dall'animo commosso che vuol comunicare altrui la propria commozione. Bisogna dunque per una parte che il pensiero non si illuda sovra certe rassomiglianze, più apparenti che reali, fra le cose, e che metta queste in relazione fra di loro solo quando relazione vera c'è; e per l'altra bisogna diffidar della fantasia che troppo spesso si sostituisce al sentimento. Esser sinceri, ecco il gran segreto dell'arte; la falsità del sentimento è la più feconda produttrice delle metafore goffe e delle immagini stravaganti. E si noti che quanto più il pensiero è scarso, e vacuo il sentimento, tanto più si cerca di sostituire alla semplicità del linguaggio proprio l'artifizio del figurato.

IL PENSIERO

Ciò che fino ad ora si è detto costituisce quella prima e più elementare tecnica dell'arte la cui conoscenza è indispensabile a chi voglia in modo chiaro esprimere le sue idee. Senza di essa, non che scriver bene, uno non saprebbe neppure accingersi a scrivere, perchè ignorerebbe la natura dello strumento da adoperarsi e il modo di maneggiarlo. Così chi vuol comporre in musica studia prima d'ogni altra cosa, nel contrappunto, le regole per mettere in armonia le parti, così il pittore studia il disegno.

Ma ogni uomo ragionevole deve poi consentire in questo, che la prima e più essenzial condizione per iscrivere bene è il *pensar bene.* Il Manzoni a chi gli chiedeva quali fossero le regole dello scriver con arte, soleva rispondere: *pensarci su!* e riduceva così i precetti a quello che è primo fra tutti e fondamentale. Osserviamo però che questo verbo *pensare* qui non significa soltanto l'atto di rendersi conto esatto della natura e delle qualità dell'oggetto pensato; significa anche quell'altro di rappresentar vivo l'oggetto dinanzi allo spirito, nel suo vero modo di essere, coi suoi colori, col suo movimento. Convien dunque che l'imagine *viva* anzitutto dentro di noi; e quello che deve dare

questa intensità di vita all'immagine essendo per l'appunto il pensiero, è da vedersi se esso sia suscettivo di educazione e in che modo.

Ne consegue la necessità di alcune nozioni, siano pure rudimentali ed elementarissime, intorno all'organo del pensiero e alla maniera con cui esso funziona.

L'organo del pensiero. — In grazia di quelle primordiali cognizioni di storia naturale che vi sono state impartite voi sapete che cosa sia un animale vertebrato, e come la spina dorsale, costituita appunto dalla serie degli ossi detti vertebre, termini poi in una scatola ossea a cui si dà il nome di cranio. Queste vertebre, lo sapete, sono fatte in modo da presentare nella loro parte centrale un grosso foro, e per essere le medesime sovrapposte le une alle altre, i fori vengono a formare un lungo canale. Or bene, dentro questo canale immaginate una colonna di una sostanza nervosa che ha color bianco alla periferia e grigio nel centro: ecco il midollo spinale. Lungo tutto il percorso della colonna vertebrale questo midollo manda a destra e a sinistra dei nervi che poi si suddividono in sottili ramificazioni da una parte e dall'altra del corpo; e quando poi è giunto sotto la base del cranio esso midollo passa pel foro occipitale e si biforca in due fasci: uno va a destra, l'altro a sinistra. Salendo così dentro la cassa del cranio i due fasci ingrossano, si allargano, si espandono in due rigonfiamenti separati l'un dall'altro da un solco longitudinale, ma legati inferiormente da fibre di sostanza nervosa; sono gli *emisferi cerebrali* che presi insieme costituiscono il *cervello*.

Lo strato di cellule nervose che forma la superficie

degli emisferi e cioè la *corteccia cerebrale* è fatta di sostanza grigia; e non è liscia questa superficie, anzi presenta un intreccio complicato di eminenze e di sinuosità che si dicono *circonvoluzioni.*

Qui è che bisogna fissare la nostra attenzione; sebbene a produrre i fenomeni del pensiero concorrano le attività di tutti i nostri organi, pure si può dire che la corteccia cerebrale è il punto centrale dove si accumulano le energie più elevate dello spirito umano: ivi, negli emisferi cerebrali, si elaborano le impressioni ricevute dai sensi e si mutano in concezioni e in idee, ivi noi possiamo dire che è la vera e propria sede della intelligenza. Gli atti mentali avvengono nella sostanza grigia: perciò più v'è di questa sostanza e di superficie su cui possa distendersi e più gli atti mentali sono possenti. Ecco perchè, nel breve spazio del cranio, non potendo la superficie degli emisferi stendersi molto, si corruga e si ravvolge su se stessa in modo da moltiplicare la propria estensione.

Quanto più in alto si trova l'animale sulla scala degli esseri, tanto più numerose sono le circonvoluzioni de' suoi emisferi, tanto più ricca di cellule nervose la sua corteccia cerebrale. In quella dell'uomo i fisiologi moderni ne contano fino a circa seicento milioni.

Le facoltà dello spirito. — Gli elementi che costituiscono il tessuto nervoso hanno proprietà speciali. In alcuni animali — e sono quelli del tutto inferiori — la cellula nervosa non è dotata che di una qualità: la *motività*, vale a dire ha la sola capacità di muoversi. In altri si aggiunge a questa la *sensibilità*, vale a dire la capacità di ricevere impressioni. A questo punto l'essere è ancora molto inferiore: ha la coscienza

delle impressioni ricevute, ma non le serba, non le concatena insieme; esse, appena nate, muoiono.

Quando invece la cellula nervosa conserva la traccia delle impressioni, tutto muta. I fenomeni coscienti si allacciano l'uno con l'altro, quello che sopravviene trova l'eco del precedente. Allora nascono le *facoltà*.

Memoria. — Le impressioni ricevute per mezzo dei sensi lasciano una traccia di sè nella sostanza nervosa, e questa la serba. Ecco la memoria.

Immaginazione. — I ricordi delle impressioni ricevute si raggruppano e formano nel cervello dei quadri che sono il risultato delle antiche impressioni. Ecco l'immaginazione.

Sentimento. — Il ricordo delle impressioni piacevoli o dolorose che abbiam ricevute ci fa amare quello che può gradevolmente eccitarci, odiare ciò che può darci commozioni sgradevoli. Ecco il sentimento.

Intelligenza. — Impressioni, immagini, sentimenti si associano, si confrontano fra di loro, si coordinano al fine di conseguire uno scopo. Ecco l'intelligenza.

Volontà. — Ogni desiderio preceduto e accompagnato da un ragionamento ci spinge a un'azione qualsiasi per godere delle cose piacevoli, per evitare le spiacevoli. Ed ecco la volontà.

Come si vede, ciò che diciamo sentimento, pensiero, memoria, ragione, coscienza, immaginazione, volontà, passioni, gusto, ingegno, ecc., sono fatti mentali che appartengono allo spirito e che si svolgono essenzialmente in una medesima e sola sede centrale: nel cervello cioè, nell'organo del pensiero.

Educazione del pensiero. — È dunque possibile educarlo questo organo, affinchè meglio e più

compiutamente adempia le sue funzioni? C'è della gente che crede essere l'ingegno un dono naturale il quale deve essere lasciato svolgersi da sè, con l'aiuto del tempo, chè tanto e tanto, per quanto si faccia, non gli si cambierà mai natura. Con questa opinione molti giovani si consolano dei rimproveri mossi alla loro indolenza, e anche si consolano molti genitori dei tardi progressi dei loro figliuoli. Vedrete, col tempo! dicono, quando sia più maturo l'ingegno! — Ma costoro mostrano d'ignorare che l'ingegno è il prodotto dell'attività di un organo; e che un organo anche men perfetto, debitamente adoperato e curato, funziona bene, mentre quello più perfetto, quello meglio disposto da natura, se trascurato, irrugginisce, e non funziona più o funziona male. Non è raro il caso che molti ingegni, torpidi in apparenza, per virtù di volontà tenace e di metodico lavoro si accendano e diano frutti inaspettati; e nemmeno è raro il caso di quei tali che per eccessiva fiducia nel proprio ingegno trascurano la fatica, sprezzano ogni metodo e finiscono con lo sperperare malamente i frutti che con adeguato lavoro avrebbero potuto ottenere.

Prima condizione a *pensar bene* è dunque il possesso di un organo pensante che sia sano e educato bene. Per quello che riguarda la sua educazione fisica basta che voi consideriate quale e quanta importanza abbia tutto ciò che tende a rinforzare il sistema nervoso, a evitare quelle sovreccitazioni e quegli esaurimenti che si devono a eccessive fatiche e ad eccessivi riposi. Siccome la sorgente più immediata della forza nervosa è l'arrivo di sangue copioso e di buona qualità al cervello, considerate ancora quale e quanta importanza abbiano, per lo sviluppo della energia intellettuale, il

nutrimento e la respirazione di aria non viziata, e altre cose di simil natura, il discorrer delle quali appartiene specialmente all'igiene.

Ma non è della educazione fisica del pensiero che qui si vuole di proposito parlare, bensì di quell'altra che ha particolare attinenza con l'arte dello scrivere. Domandiamoci dunque ancora una volta: oltre le cure che si debbono avere per mantener sano l'organo che pensa, ce ne sono altre che non si debbano dimenticare per ottenere che il cervello *pensi bene* e si prepari a saper esprimere con efficacia tutto quello che dentro di lui ha preso a vivere?

Se riflettiamo che la massa cerebrale è come una serie di organi, come un'associazione di centri incaricati di funzioni svariate, la risposta non sarà difficile. Bisogna con esercizio saggio e continuo tener questi organi in moto, addestrarli a compier bene le proprie funzioni.

È necessario arricchir la memoria di cognizioni, aumentando gradatamente la nostra coltura letteraria, storica, scientifica; esercitare l'intelligenza col raziocinio e con l'analisi, sviscerando il concetto per conoscerlo a pieno nelle sue parti e nell'ordine loro; disciplinar l'immaginativa accompagnandola con la ragione che ne tempera gli eccessi; studiare quel che gli altri han pensato, perchè la conoscenza del pensiero altrui accresce il vigore del nostro.

Sulle cose lette o udite bisogna abituarsi a meditar con profondità e pazienza; non assorbire come spugne, ma assimilare come esseri dotati di ragione; professar riverenza per l'autorità dei sommi, ma far in modo che le nostre opinioni siano il frutto di una persuasione intima e propria.

Bisogna addestrarsi per tempo ad osservare, tanto fuori di noi quanto dentro di noi. Il più delle volte si vede, non si osserva; ma chi sa fissar bene l'attenzione sulle cose, si procura un tesoro inestimabile di esperienza, di immagini, di idee.

Bisogna saper superare le naturali ritrosie alla fatica, esser persuasi che non si consegue lo scopo se non con lo studio e col lavoro; bisogna in una parola *volere*, voler sempre e fortemente. Chi ha saputo educar la volontà ha meritato il nome di uomo di carattere.

> E però leva su, vinci l'ambascia
> Con l'animo che vince ogni battaglia,
> Se col suo grave corpo non si accascia.
>
> (Dante).

DELLA INVENZIONE

Le cose dianzi trattate sono principii generali, intesi a dimostrarvi che bene esercitando l'organo del pensiero voi svolgerete tutte le facoltà dello spirito che vi son necessarie a scriver chiaro e con efficacia. Ora veniamo alle applicazioni e consideriamo più da vicino quest'arte di meditare un soggetto, di sviscerarlo, di metterlo, per così dire, nello strettoio, per farne uscire tutto ciò che contiene. È inteso che non si danno per ciò delle regole imperscrittibili; ma dalle cognizioni che abbiamo intorno al modo con cui il pensiero funziona si possono ricavare consigli, metodi, suggerimenti di molto valore per chi è ai primi passi sulla via dell'arte.

Scrivere un componimento è come costruire un piccolo edifizio che risponda bene al suo scopo ed insieme appaghi il gusto. Prima cura pertanto dovrà esser quella di fare raccolta sufficiente di materiali adatti, i quali nel nostro caso sono per l'appunto le idee. Può questa raccolta di materiali venire con qualche consiglio, buono per tutti i casi, facilitata?

Invenzione. — Chiamiamo invenzione « *quello sforzo dello spirito in virtù del quale, essendo proposto un soggetto determinato, noi troviamo le idee che servono a dargli svolgimento* ».

È cosa ovvia che la maggiore o minore messe di idee che noi possiamo raccogliere dipende dalla potenza maggiore o minore del nostro ingegno. Ma abbiam pure veduto che l'ingegno si svolge col buon esercizio dell'organo del pensiero, e perciò non è meno ovvio il dire che le idee solo allora nasceranno quando si costringa con energia quest'organo a funzionare. Riflettere sul tema proposto, meditarvi su con volontà e pazienza, ecco ciò che in tutti i casi è necessario fare da prima.

Sembra la cosa più naturale, eppure quanti sono quelli che la fanno? Credono molti di riflettere quando seduti a tavolino, con la penna fra le dita e col pennino già intinto d'inchiostro, guardano per un momento il soffitto, come a pescar nel vuoto le idee. No, no, non è questo il modo di riflettere. Quell'argomento che è espresso in poche parole voi di primo acchito vi figurate d'averlo inteso, perchè le parole vi suonano famigliari all'orecchio; ma provatevi a definirne chiaramente una, a dire i concetti che essa contiene! Allora v'impastoiate, balbettate, ed eccovi lì a bocca aperta. Non ci avete pensato bene. Riflettete dunque, prima di mettervi a scrivere. Rendetevi conto del significato delle parole, mettete in relazione fra di loro i concetti che esse esprimono, costringete il pensiero a non uscir da quella cerchia. Potete far questo più volte prima che venga l'ora di scrivere, quando venite da casa a scuola, o passeggiate, o discorrete coi compagni. Allora le idee si chiameranno per così dire l'una con l'altra, i rapporti fra le medesime vi si faran chiari nella mente, voi avrete i materiali pel vostro lavoro.

Qualunque sia l'argomento, è dunque un atto di riflessione seria e paziente quello che deve disporvi a

trattarlo bene; ma come è naturale, l'indirizzo che prenderà la meditazione sarà diverso secondo la particolare natura del tema.

Sia un fatto da narrare. — Può trattarsi di cosa che voi stessi abbiate veduta coi vostri occhi. Qui, come si capisce, la facoltà dello spirito che più si troverà impegnata nella ricerca dei materiali sarà la memoria. Non conviene fidarsi a quella prima visione di cui conserviamo le tracce nel cervello: costringendo il pensiero a piegarsi sopra se stesso, i particolari del fatto ci torneranno molto più numerosi e molto più vivi alla mente. Rivedremo il cominciamento dell'azione, il suo svolgersi successivo, e i vari atteggiamenti delle persone che vi presero parte o vi assistettero; riudiremo le parole e i commenti di queste; e nel tempo stesso ci avverrà di ritrovare in noi le impressioni che allora ricevemmo.

Ma il più delle volte il fatto da narrarsi voi non l'avete veduto. In tal caso è l'immaginazione quella che deve aiutarvi, e voi dovete far in modo che essa vi trasporti nel mezzo dell'azione come se foste stati realmente alla medesima presenti. Supponiamo che il fatto da raccontare sia questo: — Un fanciullo, bagnandosi con altri in un fiume, si spinge imprudentemente tropp'oltre ed è rapito dalla corrente. Un altro si slancia con coraggio e a rischio della propria vita lo tira in salvo alla riva.

Uno che abbia poca voglia di faticar col pensiero non avrà da pensar troppo per cavarsi d'impaccio; il racconto, nelle sue linee principali, è tutto compreso nel tema stesso, ed egli non farà che aggiungervi qualcuna di quelle circostanze che subito e prime si affacciano alla mente. Ma chi ama davvero di far bene, non

starà pago a questo; e ricordando quel gran consiglio del riflettere, del *pensarci su*, cercherà di stimolar la propria immaginativa a creare la scena e in ogni frase del tema troverà occasione di un nuovo lavoro della fantasia, sino a che gli parrà di aver egli stesso preso parte all'azione. Quei *fanciulli che si bagnan nel fiume* gli richiamano, per esempio, al pensiero circostanze svariate: l'ora calda del giorno, la brigata allegra che s'avvia, il luogo romito ove gittano ombre fresche e discrete le piante, il diguazzar di quei folletti nell'acqua. La parola *imprudentemente*, meditata a dovere, gli evoca dinanzi tutta una scena: l'aria spavalda di chi vuol mostrarsi nuotatore valente, gli ammonimenti di qualche prudente compagno, le beffe con cui il temerario risponde, ecc. La frase *è rapito dalla corrente* gli mostra allora il disgraziato, travolto repentinamente, agitar le braccia in balìa dell'onde, e tentar gli ultimi sforzi, gli mostra l'attitudine di spavento degli amici, gli fa udir il loro urlo d'orrore, le loro disperate grida di aiuto... E così si dica delle rimanenti frasi che tutte, se pensate a dovere, gli presenteranno animatissime scene alla fantasia. I materiali dunque non gli posson mancare; solo deve badare a non lasciar troppo libero il freno all'immaginazione, perchè le circostanze immaginate non abbiano ad essere poi inverosimili e sconvenienti al soggetto.

Sia un luogo, o un fenomeno, o un oggetto, ecc. da descrivere. — Noi possiamo *immaginare* un fatto perchè le medesime vicende possono succedere nella vita in modi differentissimi secondo i tempi ed i luoghi, e secondo la natura di coloro tra i quali il fatto si svolge. Meno che si tratti di dover narrare un fatto storico nei suoi esatti particolari storici, in tutti gli altri casi

noi possiamo al *vero* sostituire il *verosimile*. Ma un fenomeno naturale, un animale, un oggetto qualsiasi sono quello che sono e niente altro; dovendo descriverli bisogna che li abbiate veduti coi vostri occhi oppure che ricordiate la descrizione che altri ve ne ha fatto. In molti casi l'atto mentale che vi è necessario per raccogliere i materiali della descrizione si riduce a un semplice sforzo di memoria a fine di far rivivere nel cervello la visione avuta anche una volta sola. Altre volte vi è dato di potere, sol che vogliate, riveder ciò che dovete descrivere. Ma nell'un caso e nell'altro la vostra riflessione deve essere intensa, e voi avete ad esser persuasi che altro è *aver veduto* e altro è *avere osservato*. Certe cose, perchè ci cadono spesso sotto gli occhi o perchè spesso ne abbiam letto la descrizione, sono note a noi nei loro caratteri più comuni. Per pigrizia di mente li ripetiamo. Ma se direttamente e attentamente le osservassimo, scopriremmo in esse particolari non prima avvertiti, e caratteristiche speciali e nuovi loro atteggiamenti.

Una folla tumultuante in piazza, chi non è capace di vederla con un sol colpo d'occhio e di dire, così in digrosso, il suo modo di comportarsi? Ma chi pretendesse descriverla con così fugace preparazione errerebbe a partito. Gli converrà *osservare*: e allora, dopo aver veduto l'insieme, scoprirà a mano a mano i particolari, e tanti più ne scoprirà quanto più l'attenzione sarà intensa. Vedrà gli sfaccendati e i curiosi nei loro vari atteggiamenti, i monelli di piazza lieti del tafferuglio, i paurosi stati presi nella calca a loro mal grado, quelli persuasi di quel che fanno, quelli che sperano di pescare nel torbido, quelli che si agitano e non sanno il perchè; scoprirà facce pallide, affocate, indif-

ferenti, convulse; assisterà a scene di ira, di paura, di comicità, ecc., ecc.

I vostri maestri, che sono uomini di molta esperienza e di buon senso, non vi proporranno mai la descrizione di ciò che non possiate in qualche modo aver veduto; ma voi tenete a mente che per questa sorta di argomenti i materiali sono apprestati dalla osservazione, e che questa del saper osservare è una delle virtù più necessarie a chi scrive, onde farete bene ad avvezzarvi per tempo ad esercitarla.

Sia un sentimento da analizzare. — Ogni momento vi troverete nel caso di dover discorrere di qualcuno dei tanti affetti che commuovono l'animo dell'uomo: amore, odio, ira, pietà, gelosia, invidia, ecc. E anche qui i materiali che vi occorrono dovete domandarli all'osservazione. Ma se nel caso precedente l'osservazione era puramente esterna, in questo è sopratutto interna. Certo non si richiede da voi che facciate della psicologia; ma per trovar materia a parlare di quei sentimenti che sono la parte forse più essenziale della vita dell'uomo, anche voi avete dei mezzi semplici ed elementari che non esigono se non riflessione.

Certi sentimenti li proviamo tutti, solo per questo che tutti siamo uomini. Se dunque noi sappiamo concentrarci un poco in noi medesimi e riflettere sullo stato d'animo in cui ci troviamo quando quegli affetti più fortemente ci commuovono, non ci sarà difficile scoprire i più essenziali dei loro caratteri per poterli quindi rappresentare.

Basta che, meditando, si risponda per esempio ad alcune domande: In che stato questo sentimento mette l'animo mio? Mi dà un qualsiasi turbamento? piacevole o doloroso? Che atteggiamenti, che gesti, che parole

mi suggerisce? a quali azioni mi spinge? Accresce il mio vigore vitale oppure lo illanguidisce e l'abbatte? E come è nato in me? e perchè? e come è venuto svolgendosi?

A questa osservazione interna si accompagna la esterna, aiutata dalla memoria; e non è cosa difficile, fra i vostri parenti, fra i vostri compagni, fra tutti coloro in mezzo a cui vivete ricordare quelli che avete talvolta veduti in preda a qualche vivo sentimento: ricordare come parlassero, qual fosse il loro contegno, quali i loro atti, e come il medesimo sentimento si manifestasse in un modo in alcuni ed in un altro in altri, secondo l'indole particolare di ciascuno.

Riflettendo a queste cose, come vi potranno mancare i materiali di cui avete bisogno?

Dell'amor famigliare, dell'amicizia, delle prime anbizioni, del dolore, dell'emulazione, dell'ira, di cento altri sentimenti voi potete dire, con analisi elementare, i caratteri essenziali, sol che vi diate un po' la pena di concentrarvi dentro di voi stessi. E se dell'odio, della invidia, dell'arroganza e di altre cose brutte non trovaste traccia in voi per istudiarle, Dio vi benedica, sarà tanto meglio. Studiatele allora in quei disgraziati che ne patiscono, per apprendere quanto sian da fuggirsi dagli animi gentili.

Sia una sentenza da svolgere. — Qui la facoltà dello spirito che più si trova in esercizio è evidentemente la ragione. E perciò, malgrado della loro apparente aridità, i temi di questa natura vi dovrebbero essere particolarmente cari, come quelli che son destinati ad afforzare la vostra intelligenza che è la dote per la quale veramente l'uomo si distingue dagli altri animali. La ragione guida le azioni umane, modera le intem-

peranze dell'immaginazione, frena l'impeto cieco dei sentimenti.

Voi imparerete a mano a mano a vivificare con l'arte anche i più secchi ragionamenti, scegliendo per essi le forme che più loro convengono; ma vi stia a cuore prima d'ogni cosa di ragionar dritto e bene. Se mai quel consiglio di riflettere, di *pensarci su*, ha avuto valore, è questo il caso.

Considerate frattanto che una sentenza, qualunque essa sia, rinchiude sempre un'affermazione; si afferma cioè che una data relazione fra il soggetto e il predicato esiste oppure non esiste. Le sentenze: *Bisogna rispettare i vecchi*, *Rispettate i vecchi! Non bisogna mancar di rispetto ai vecchi* valgono quest'altra: *La vecchiaia merita rispetto.* Si afferma cioè che tra le idee *vecchiaia* e *rispetto* esiste una relazione che è espressa dal verbo: *merita.*

Eccone un'altra: *Chi ben comincia è alla metà dell'opera.* Con un po' di riflessione voi la traducete facilmente così: Un buon principio facilita il compimento del lavoro — dove è chiarissima la relazione che si afferma esistere fra il cominciar bene un lavoro e il condurlo al suo termine.

Ancora: *La noia è venuta nel mondo insieme con l'ozio.* Qui il linguaggio è evidentemente figurato, cosicchè non sarà ardua cosa ridurre la sentenza a quest'altra espressa con parole proprie: L'ozio genera la noia, — dove si afferma esistere tra le due idee *ozio* e *noia* una relazione di causa e di effetto. E così si dica di quante sentenze vi posson essere proposte.

Ne consegue che a voler trovare i materiali per dimostrare la verità di una sentenza bisognerà prima di ogni altra cosa intendere nel modo più chiaro e com-

piuto che sia possibile le idee espresse dal soggetto e dal predicato.

Cercherete perciò di definirle. Una buona definizione comprende le proprietà distintive ed essenziali dell'idea. Togliamo ad esempio l'ultima delle sentenze citate; voi vi domanderete dunque che cosa sia l'*ozio*.

Qui interviene l'opera della riflessione. Che se voi vi arrestate alla prima idea che quella parola vi suggerisce, e rispondete semplicemente che l'ozio è il *non far nulla*, non si potrà dire che abbiate bene riflettuto. Infatti se io non faccio nulla dopo avere faticato, voi non direte *ozio* il mio, bensì lo chiamerete *riposo*. Dunque l'ozio non sarà l'atto del non far nulla, ma la ripetizione costante di quest'atto. sarà l'*abito del non far nulla*. E non basta ancora. Riflettete che uno può esser costretto a stare ripetutamente in ozio o per malattia o per mancanza di lavoro o per altra simil causa; costui non può esser detto vizioso perchè, potendo lavorare, lavorerebbe. Dunque c'è un ozio forzato che non è vizio. L'ozio vero pertanto è l'*abito vizioso del non far nulla*. Ecco che avete adesso una chiara idea dell'ozio, e lo avete distinto dal riposo e dall'ozio forzato.

Ed ora, che cosa è *noia?* Riflettendo nel modo stesso voi perverrete facilmente a distinguerla, per esempio, dal *fastidio* che è quell'inquietudine, quell'incomodo che producono in noi certe cose, e dall'*uggia* che è un senso d'avversione congiunto a tristezza, per certe altre. Uggia e fastidio sono stati passeggieri dell'animo, provocati dalla presenza di qualche persona od oggetto che ci urti. Ma la noia è uno stato costante, è una languidezza di spirito che non ci lascia aver piacere di nessuna cosa, una sazietà di tutto e di tutti.

Messo così in chiaro il significato delle idee espresse

dal soggetto e dal predicato, il rimanente lavoro si presenta naturale al pensiero; si tratta di confrontare l'una coll'altra queste idee, per vedere se la relazione che si afferma esistere fra di loro esiste davvero. Io penso: la noia è languidezza di spirito. Ora ciò che toglie vigore alle nostre facoltà materiali o spirituali è la mancanza o l'eccesso di esercizio; il non far nulla per abitudine lascia poltrir nell'inazione lo spirito, dunque nell'ozio lo spirito illanguidisce. — La noia non ci lascia aver piacere di nessuna cosa. Ora il piacere nasce dalla varietà delle occupazioni, dall'alternarsi della fatica e del riposo, dallo spirito pronto ad afferrare il lato bello delle cose; ma l'abito vizioso del non far nulla esclude questa varietà e questa alternativa, lo spirito languido non si risveglia alle impressioni..... dunque è vero che l'ozio genera la sazietà, genera la noia.

Mentre penso queste cose mi si affollano nella mente ricordi personali, fatti uditi raccontare o letti, proverbi, detti autorevoli di scrittori, argomenti tratti dall'opinione pubblica, ecc., che hanno attinenza col soggetto sovra cui sto meditando. Ed ecco che la riflessione mi procura quantità abbondante di materiali.

Il procedimento qui messo in chiaro è quello seguìto naturalmente dal pensiero in ogni altro consimile caso, e voi potete pertanto ricordarlo come norma generale. Si tratta di intendere appieno il valore delle idee significate dalle parole, e quindi di mettere a riscontro queste idee per vedere se le relazioni che si affermano esistere fra di loro esistano realmente.

Avvertenze. — 1. Per comodità di trattazione qui si sono distinti i temi da svolgere in narrazioni, descrizioni, analisi, sentenze; ma è chiaro che in pratica il più delle volte essi si in-

trecciano e si confondono insieme. Ciò non di meno, l'atto della riflessione inteso a cercar la materia per dare svolgimento alle varie loro parti non lascia di essere quello che abbiamo sommariamente indicato.

2. A mano a mano che il cervello si sviluppa e il pensiero, per virtù di esercizio, si va facendo più maturo e più forte, più rapide diventano le sue intuizioni, e maggiore l'abilità di afferrare le idee, di concepirle nell'insieme e nei particolari, di concatenarle, di scorgerne le relazioni. Ma per quanto veloce e inavvertito possa sembrare il succedersi di questi atti, tenete per cosa certa che una buona riflessione li presuppone tutti quanti; e se uno manca, la lacuna apparirà visibile nel ragionamento e nella rappresentazione. Persuadetevi dunque che il meglio è avvezzare per tempo l'organo del pensiero a compiere bene le sue funzioni; e non sdegnate di mettere in opera quei consigli che vi possono aiutare nel graduale vostro perfezionamento mentale.

DELLA DISPOSIZIONE

I materiali che la riflessione ha raccolti, sono confusi, senz'ordine, disorganizzati. Abbiamo dinanzi allo spirito un cumulo d'idee, di immagini, di fatti, di sentimenti, e tutto questo naturalmente vuol essere ordinato secondo un certo nostro disegno.

Disposizione. — Si chiama con tal nome « *l'arte di dare l'ordine che loro conviene alle parti che compongono il discorso* ».

Ma può veramente esistere un'arte siffatta? Si possono fissar delle regole secondo le quali le parti costitutive di un racconto, d'un'orazione, di un dialogo, di una descrizione, ecc., debbano essere disposte piuttosto in uno che in altro modo? Sarebbe assurdo il crederlo; tanto varebbe negare ogni iniziativa del pensiero individuale che avendo la potenza di vedere le cose in un modo tutto suo deve anche avere il diritto di esprimerle con forma originale, con un ordine tutto suo che ritragga la visione quale egli l'ha in sè. Vogliono i rettorici che ogni orazione abbia a cominciare con l'esordio e a continuar poi con la proposizione, la narrazione, la dimostrazione e la perorazione. E certo è bell'ordine e in grandissimo numero di casi il più conveniente. Ma quando nel Senato di Roma Cicerone in preda a commozione profonda, tuona il suo *Quousque*

tandem, Catilina, abuteris patientia nostra? i rettorici capiscono che v'han casi in cui la natura dei sentimenti rifiuta ogni esordio e s'affrettano a dire che talvolta è lecito entrare *ex abrupto* in materia, anzi è più efficace. E si andrebbe all'infinito se si volessero citare esempi in cui la violazione di qualcuno di questi precetti dà originalità e vigore al discorso.

Se dunque colla *disposizione* s'intende di dar regole fisse per la collocazione delle parti, si fa opera vana e dannosa. L'essenziale è che l'immagine, il sentimento, l'idea siano significate e rappresentate in quel modo speciale col quale vivono dentro lo spirito. E ci vivono diversamente nell'un individuo e nell'altro.

Il modo con cui il pensiero procede nella ricerca dei materiali è il medesimo in tutti; chi ne trova più chi ne trova meno, chi con maggiore e chi con minor facilità secondo le qualità dell'ingegno e la potenza della riflessione, ma le operazioni dell'organo pensante sono sempre le stesse, regolate da una legge di natura. Invece, l'ordine da darsi ai materiali raccolti dipende essenzialmente dal gusto, che come tutti sanno, è cosa variabilissima. Coi materiali medesimi posso costruire edifizi di architettura affatto diversa.

Perciò chi parla della *disposizione* non può fissare delle leggi, non può dire: « l'ordine da darsi al tal componimento è questo e nessun altro », ma deve contentarsi di insistere su ciò, che senza una bella disposizione delle parti non vi può essere opera d'arte nè grande nè piccina.

Gioverà pertanto tenere a mente alcune norme che, mentre non vincolano per nulla la libertà del pensiero, non possono essere in nessun caso violate senza che l'ordine ne venga a soffrire:

1. Raccolti i materiali, bisogna che abbiamo nella mente un disegno prestabilito secondo il quale essi abbiano a ordinarsi. Si vedrà allora che non tutti hanno pel nostro disegno la medesima importanza. Ve n'ha di essenziali a cui occorre dar risalto, ve n'ha di secondari che voglion esser lasciati nell'ombra.

2. Ogni costruzione, materiale o ideale, non è bella se non quando ha *unità*. Nella varietà delle parti che la compongono noi vogliam vedere quale sia il concetto che ha presieduto alla sua formazione, vogliam vedere *un tutto* a lumeggiare il quale le singole parti concorrano; altrimenti il nostro pensiero vaga errando di qua e di là, non intende la ragione per cui le parti stanno insieme e non prova nessun diletto. Riflettendo pertanto sui materiali raccolti voi troverete sempre o un'idea o un fatto o un sentimento o un personaggio che possono diventar, per così dire, il centro a cui, come raggi, convergano le parti, e che faranno l'unità del vostro soggetto. Voi vi domandate insomma: Che cosa è, riassunto in poche parole, ciò che veramente io voglio mettere in luce? Quale è l'idea madre, il fatto dominante a cui deve dar risalto tutto quello che sto per dire? — Risolvete questo problema e farete avere unità alla materia trattata.

3. Nell'atto stesso che i materiali si raccolgono, essi si dispongono già nella mente in modo diverso, secondo il fine che uno si propone nello scrivere. Nel dare ad essi l'ordine definitivo non perdete mai di vista questo fine. Chi ha l'unico scopo di dimostrare gli basta la chiarezza. Chi vuol persuadere cerca sopratutto di metter in rilievo gli argomenti e gli esempi che possono dar ragione al suo assunto. Chi ha il fine di commuovere dà importanza maggiore ai sentimenti, ecc.

A questo punto, quando i materiali son trovati e il disegno secondo cui vogliamo ordinarli è prestabilito, non resta più che por mano all'esecuzione dell'edifizio.

Se si ha il cervello sano, se si ha buona conoscenza della grammatica e della lingua, se la meditazione non è mancata, l'esito non può essere dubbio. Il componimento sarà in ogni caso chiaro e dimostrativo, e lo scrivere non sarà fatica.

Ma si può ottenere più ancora della semplice chiarezza. È già cosa rara che a quel lavoro di meditazione seria e di coordinamento non tenga dietro un imperioso bisogno di dare sfogo a quel che ha preso a vivere in noi, una specie di smania di estrinsecare il nostro pensiero. Allora, a scrivere, non solo non si sente più fatica, ma si prova piacere.

Si può sperare a questo punto che quel che si scrive, oltre ad esser chiaro, sia efficace e vivo. Si può sperare di conseguir quello che si chiama *stile*.

DELLO STILE

Definizioni dello stile. — Definizioni dello stile se ne sono date moltissime e dagli antichi e dai moderni, lo che prova che non è una delle cose più facili averne un concetto preciso. Quanto al vocabolo esso non è che la traduzione del latino *stilus* che indicava quel ferro col quale gli antichi scrivevano sulle tavolette di cera: corrisponderebbe al nostro *penna*, e infatti noi diciamo spesso con linguaggio metaforico: *il tale scrive con buona penna*, *conosco la penna del tale*, e vogliamo intendere il modo nel quale egli scrive. Parrebbe dunque che *stile* volesse significare, nell'accettazione più larga della parola, « *quello special modo che caratterizza lo scrivere di ciascuno* ».

Ma si vede subito che è definizione inesatta la quale finirebbe con ammettere le qualità dello stile anche in uno scrittore la cui caratteristica fosse, per esempio, la nebulosità, la sciatterìa e magari la scorrettezza. Perciò se ne cercarono delle altre, e ne vennero fuori in numero stragrande, l'una diversa dall'altra secondo che il problema veniva considerato sotto questo o sotto quell'aspetto. Prendere ad esame queste molteplici definizioni non è assunto che a giovinetti si convenga; ma mi piace ricordarvene due famose che, pur non essendo difficili a capirsi, gittano molta luce sulla qui-

stione e mostrano come possa venire studiata da punti di vista del tutto differenti.

Giovanni Luigi Buffon, un celebre nuturalista francese vissuto nel secolo passato, facendo nel suo *Discorso di ricevimento all'Accademia francese* la teorica dello stile, volle dimostrare che esso consiste tutto nell'ordine che lo scrittore sa dare ai materiali, ordine che corrisponde al disegno ch'egli ha nella mente; secondo lui il fondo delle idee poco importa, può anche non essere suo, e altri glie lo posson prendere; ma ciò che è *propriamente suo*, ciò che nessuno gli può prendere, ciò che lo distingue dagli altri scrittori, è quello speciale ordine, è quel movimento particolare che egli dà ai pensieri. E quindi conchiudeva: *Le style est l'homme même*, frase che poi energicamente accorciata in quest'altra: *Lo stile è l'uomo*, divenne famosa.

Come si vede il Buffon dà tutta l'importanza al soggetto, ossia allo spirito che ordina i materiali, li adatta ai suoi disegni, li piega ad assumere quella forma che egli vuole e che è tutta sua; all'*oggetto*, ossia ai materiali stessi, alla cosa pensata, ne dà poca o nessuna.

Perciò il Voltaire, altro insigne scrittore francese del secolo scorso, prese a considerar la quistione da un altro lato. Egli osservò che non è l'uomo che dia alla materia quell'ordine e quella forma che a lui piace, ma è invece la materia stessa che suggerisce, anzi impone ordine e forma. L'oggetto pensato vuol esser espresso in modo conforme alla sua natura: dunque è lui che trascina il soggetto pensante a svolgerlo in una forma particolare. E pertanto sentenziò il Voltaire: *Lo stile è la cosa*.

Voi lo vedete, queste definizioni sono l'una e l'altra imperfette, perchè non prendono in esame che un

aspetto solo dell'idea. Quella non mette in rilievo che il soggetto, questa bada unicamente all'oggetto. Ma intanto ci fanno intendere chiaramente che a voler capir bene ciò che è stile bisogna che il soggetto e l'oggetto, l'uomo che pensa e la cosa pensata non siano più considerati isolatamente, ma insieme, perchè lo stile è qualche cosa che ritrae delle qualità dell'uno e dell'altra.

Legge suprema dello stile. — La relazione più semplice che si possa trovare, per rispetto allo stile, fra l'uomo che pensa e la cosa pensata è questa: che chi pensa una cosa abbia l'unico fine di comunicarla altrui in modo che sia intesa con la massima facilità. Se così fosse realmente, se nell'esprimere altrui i nostri pensieri noi non fossimo guidati che dal desiderio di essere subito intesi, la legge suprema che governa lo stile sarebbe la seguente: — risparmiare l'attenzione del lettore, collo scrivere in maniera che egli, facendo con la mente il minimo sforzo possibile, entri subito in comunicazione con le nostre idee e i nostri sentimenti. — Ammessa questa legge, lo stile non sarebbe altro che quel particolar modo di espressione che noi scegliamo per farci intendere con la maggior facilità che sia possibile. Linguaggio proprio, linguaggio figurato, forma artistica sarebbero semplicemente delle maniere con le quali lo scrittore cerca, secondo i casi, di presentare il suo pensiero al lettore in modo che egli col minimo sforzo di attenzione lo afferri.

Ma in realtà la cosa procede assai diversamente. Nei tempi remotissimi, quando la civiltà umana appena appena albeggiava, la lingua aveva la sola funzione di servire quale mezzo di comunicazione intellettuale fra

gli uomini: le parole non facevano altro che trasmettere da uno all'altro le idee. Ma non tardò poi ad apparire la lingua della letteratura, della poesia, delle arti, una lingua che non ha la semplice funzione di far intendere altrui rapidamente e chiaramente le idee, ma ha quella sopratutto di farle accettare, di farle amare, di farle penetrare nello spirito altrui affinchè vi destino commozioni potenti. Allo scrittore che cerca lo stile non basta esser facilmente capito: vuole che il suo pensiero abbia tale luminosità e tal rilievo da trascinare il lettore a pensar come egli pensa, vuole che costui viva un momento della stessa vita di cui egli vive. E perciò non bada a risparmiarne l'attenzione, che anzi cerca ogni modo di forzarla a lavorare, di stimolarla, di acuirla.

Legge suprema dello stile non è dunque risparmiare ma piuttosto incatenare l'attenzione di chi legge.

Elementi costitutivi dello stile. — Si rileva da quanto abbiamo detto che a formare lo stile concorrono parecchi elementi:

1° Il soggetto che pensa, il quale deve essere dotato dalla natura della capacità di far vivere dentro se stesso, di vita piena ed intensa, l'idea. Ingegno, fantasia, sentimento sono a lui necessari; ma non meno necessari gli sono l'abito del meditare, la cultura, il buon esercizio della mente.

2° La cosa pensata, ossia l'ideale che lo scrittore si è fatto e che egli ama. La cosa per se stessa è indifferente; ma quando attraversa, per così dire, l'anima dell'uomo, questi la concepisce in un modo suo, se ne foggia un'imagine a lui particolarmente cara e che vorrebbe fosse veduta ed amata dagli altri nel modo stesso.

3° La società d'uomini a cui lo scrittore si dirige e a cui vorrebbe comunicare il suo ideale, i suoi sentimenti.

4° La lingua, ossia lo strumento che deve servire a conseguire questo scopo.

Per farsi un concetto preciso dello stile converrà dunque non trascurar nessuno di codesti elementi che concorrono a formarlo.

Concetto moderno dello stile. — Ora leggete questa smagliante pagina di Ruggero Bonghi, uomo dei più eruditi e pensatore acutissimo di cui l'Italia piange la perdita recente:

« Di certo (scrive a un amico suo) tu hai avuto dei pensieri in tua vita; non dico de' fastidi, ma de' concetti. Ebbene, ti deve essere accaduto questo. Il tuo concetto, prima l'hai cercato; finchè non l'abbi trovato, è qualcosa come d'estrinseco a te, che tu non sai bene cosa sia, di cui anticipatamente conosci solo certi caratteri per riconoscerlo poi, che tu sai che deve essere in tale o tal'altra connessione coi concetti da' quali movi; in somma, qualcosa d'estrinseco a cui tu ti sforzi d'arrivare, e che comincia ad entrare in una certa relazione con te. Dopo trovato, ti resta ancora estrinseco per un pezzo; ma non più come qualcosa verso cui cammini, bensì come qualcosa che ti sta davanti; che tu miri; di cui tu, come d'una persona, riconosci le fattezze; come d'un corpo, studi l'organismo e le giunture. Se a questo punto lo descrivessi, tu ne daresti una notizia chiara quanto la cognizione che ne hai acquistata; ma fredda, ma senza moto; daresti a' tuoi lettori, del tuo concetto, di un fatto istorico, di un fatto ideato quella notizia che potrebbe dare del corpo umano

un anatomico che non sapesse punto di fisiologia. Gli è ancora qualcosa che tu miri, e che farai mirare, che resta esterna a te, e resterà esterna agli altri; tu non sarai scrittore, gli altri, lettori svogliati; ma se il tuo sguardo è stato puro, se la tua vista non è cisposa, se quelle giunture le hai riconosciute con amore, se quell'organismo, senza farlo rivivere, lo sai mostrare a pezzi, ebbene: sarai letto con interesse proporzionato se non al modo con cui scrivi, all'importanza delle cose che tu dici. Fin qui non c'è ancora *stile*; ma se, dopo studiata tutta quella esteriorità ed interiorità del fatto e del concetto, tu riesci ad avergli data tanta luce, che riverberi su tutte le tue facoltà fantastiche e di sentimento, e le riscaldi e le innamori; che tu con questo amore ritorni al tuo concetto, al tuo fatto; l'avvivi, gli dai moto, gli dai essere; se arrivi al punto che il concetto finisca d'essere estrinseco a te, e diventi non solo tuo, ma te medesimo, di maniera che tu nell'esprimerlo senta come correr sotto alle tue parole la tua propria vita e la faccia sentire a' tuoi lettori, di maniera, insomma, che tu comunichi a questo organismo oggettivo tutta la sua essenza soggettiva; che tu, più felice di Pigmalione, abbi da te medesimo il dono di vederti animare la tua statua: allora tu sarai scrittore, tu avrai *stile*, e i tuoi lettori ti seguiranno non solo con voglia, ma con ardore, non t'intenderanno solo, ma sentiranno con te; e il tuo concetto, espresso, farà negli altri quella stessa impressione che, pensato soltanto, ha fatto in te. Cosa dunque è lo stile? È QUELLA VITA CHE IL TUO CONCETTO PRENDE IN TE, E CHE TU COMUNICHI, NELL'ESPRIMERLO, AGLI ALTRI ».

Voi vedete con quale esattezza il Bonghi rappresenti l'interno graduale lavoro di meditazione, di fantasia,

di sentimento da cui scaturisce lo stile; come *soggetto* ed *oggetto* sian posti di fronte, prima quasi estrinseci l'uno all'altro, poi a poco a poco in atto di compenetrarsi a vicenda, di confondersi insieme; come tenga conto della *società d'uomini* a cui lo scrittore si dirige, cioè dei lettori che *lo seguiranno non solo con voglia, ma con ardore, non lo intenderanno solo, ma sentiranno con lui.* La sua definizione comprende tutti questi elementi costitutivi dello stile e con le parole *nell'esprimerlo* allude all'ultimo, cioè alla lingua. Riassumendo i medesimi concetti in più breve sentenza il Bonghi dice ancora: Lo stile è LA VITA DELLA PAROLA.

Distinzioni dello stile. — Inteso lo stile in questo modo, cadono tutte le distinzioni che di esso facevano gli antichi in *tenue*, *semplice*, *mezzano*, *florido*, *prolisso*, *conciso*, *sublime*, ecc.; questi sono infatti aggettivi che possono indicare le qualità accidentali ed estrinseche di uno o di altro modo di scrivere, ma non mai le intrinseche, le fondamentali, quelle cioè che si ricavano dalla sua stessa natura. Il sublime non è molte volte che una forma del semplice; si può esser floridi o prolissi o concisi nello scrivere ed esser freddi nel tempo stesso, non dar vita alla parola, non avere stile.

E partendo sempre dalle stesse considerazioni, si noti che non tutti i soggetti sono suscettivi d'esser trattati con stile. Ve n'ha — e sono sopratutto gli scientifici — a cui basta di essere esposti con chiarezza, a cui anzi qualsiasi intrusione del soggetto che volesse comunicar loro la propria vita, recherebbe grave danno. La scienza è quello che è, e lo special modo che ha un individuo di concepire le cose non ha nulla a vedere con essa. Nella trattazione di simili argomenti

quello che si richiede è la logica successione delle idee, esposte con lucidità e con proprietà di linguaggio.

Ma nei soggetti di natura artistica il conseguire lo stile deve essere l'ambizione suprema dello scrittore. E qui sarà utile ancora seguire nelle acute sue considerazioni il Bonghi, il quale, prendendo ad esame la diversa natura degli umani ingegni, distingue due essenziali modo di comportarsi del soggetto pensante di fronte all'oggetto pensato: onde due sorta di stili, il naturale e il riflesso.

Stile naturale. — Gli ingegni, dunque, sono di tempra diversa; e le loro inclinazioni si possono ridurre a due. Vi sono scrittori che si lasciano guidare dal loro pensiero ovunque a questo piaccia di condurli. Gli van dietro nel modo che esso naturalmente si muove, passando di idea a idea secondo le loro relazioni più varie e più comuni, senza scartar di proposito nulla, mettendo in rilievo ogni particolare, non assoggettando i materiali a un ordine preconcetto, ma lasciando che si dispongano da sè in quell'ordine con cui si svolgono nella mente. Quando tali scrittori riescono a dar vita al loro pensiero, questo non è un organismo che si presenti a noi nei suoi tratti più rilevanti, con quei pochi tocchi magistrali che lo sintetizzano; è invece un organismo che ci mostra tutti i suoi tessuti, tutte le sue fattezze, tutte le sue giunture; voi lo analizzate in ogni suo particolare. Questo è lo *stile naturale.*

Hanno, per esempio, questo stile Erodoto e Platone fra i greci, Cicerone e Tito Livio fra i latini, Benvenuto Cellini e Vincenzo Gioberti fra gli italiani. Ora, chi è capace di dare del suo pensiero questa rappresentazione naturale può a volta a volta riuscir semplice, fluido, brioso, pieno di grazia spontanea; ma è facile

ancora che cada in gravi difetti, e specialmente nella prolissità e nella confusione.

Stile riflesso. — Altri scrittori procedono in maniera del tutto contraria. Si possono assomigliare a quei pittori che con poche e sintetiche pennellate vi suscitano dinanzi una figura viva e parlante. Della cosa pensata essi non notano che i tratti caratteristici e più rilevanti; danno risalto alle relazioni di corrispondenza e di antitesi fra le idee; colgono di un pensiero il punto particolare, di un affetto il momento attuale; assoggettano i materiali a un ordine prestabilito nella mente; fra le tante circostanze del fatto, dell'idea, del sentimento scelgono quelle sole che convengono al loro disegno. Questo modo di scrivere pel quale il discorso appare sopratutto meditato e ripensato è appunto lo *stile riflesso*.

Fra i greci lo storico Tucidide, Sallustio e Tacito fra i latini, il Machiavelli e Pietro Colletta fra i nostri possono dar esempio di questo stile. Sono buone qualità del medesimo la concisione, l'ordine, l'energia; ma rischiano pure tal genere di scrittori di cadere nell'oscuro, nel manierato, nell'affettato.

Conclusione. — Chi nelle proprie scritture ha conseguito questa gran dote dello stile ha dunque dato al pensiero la sua propria vita; una vita che si comunica a chi legge, destando in lui sentimenti di simpatia per quel che lo scrittore ha meditato e sentito. Abbia o no chi scrive la consapevolezza di questo effetto dell'arte sua, scriva egli con uno scopo determinato o per naturale sfogo dell'animo commosso, sempre è vero che nello spirito altrui la sua parola sveglierà imagini, idee, affetti potenti: tanto più potenti quanto più viva sarà questa parola.

Ponete mente dunque al potere che esercita l'arte sulla civiltà dei popoli. Poichè essa è vincolo di simpatia fra gli uomini, e propaga idee ed affetti che tendono sempre più ad affratellarli tra loro, considerate quanto è importante pel comune vantaggio che queste idee siano giuste e vere, che questi affetti siano nobili e generosi.

Avvezzatevi quindi per tempo ad apprezzare la moralità nell'arte, perchè essa, come vedete, vuol dire la moralità nella vita.

DELLA LINGUA ITALIANA

Sulla necessità di scrivere in buona lingua italiana abbiamo avuto occasione, in queste pagine, di insistere più e più volte. Veniamo ora a discorrere di proposito intorno a quest'argomento, perchè i giovanetti siano per lo meno iniziati nella cognizione di quelle grosse quistioni che hanno tenuto per tanto tempo diviso il campo dei letterati, e non si può dire che siano risolte nemmeno oggi col pieno consenso di tutti.

Mentre negli altri paesi il concetto della lingua in cui si deve scrivere è abbastanza chiaro nè dà luogo a discussioni appassionate, in Italia si rimane sempre intorno a ciò molto dubbiosi. Nè tutti convengono in una medesima opinione, riputandosi da alcuni che altro sia *lingua scritta* e altro lingua *parlata*; nè, presso coloro che fra esse non fanno distinzione sostanziale, è ben chiaro in che cosa veramente la lingua parlata consista.

Ne deriva che il giovane si confonde. Crede che mettendosi a tavolino debba evocar nella memoria un linguaggio speciale, diverso da quello che ha imparato dai parenti e dai primi precettori, e cerca l'eleganza in giri artifiziosi di parole; oppure lardella di toscanismi il suo discorso, o adopera senza riguardo gli idiotismi del dialetto nativo. Inverte le costruzioni cre-

dendo con ciò di dar forza allo scritto, e le inverte non secondo gli atteggiamenti naturali del pensiero, ma secondo questo o quel modello che gli hanno insegnato ad apprezzar sovra ogni altro. C'è chi lo consiglia a ridersi della purezza pur che riesca a dir quel che vuole; e c'è chi gli inceppa la naturale espressione del pensiero col suggerimento di non discostarsi mai dagli esemplari. Per uno la lingua è fossilizzata; per l'altro è in moto perpetuo e vertiginoso.

Apparizione dei volgari italici. — Per sapere quale sia il partito da prendere in tanta disparità di giudizi, gioverà sopratutto indagare in qual modo si sia venuta formando questa favella italiana. Fu una lenta elaborazione letteraria dovuta a tutti i migliori scrittori del paese? fu invece lo svolgersi graduale di un qualche particolar dialetto salito a dignità di lingua nazionale? concorsero a formarla e dialetti di tutte le province ed elementi diversi, sia latini, sia forastieri consacrati dall'uso? e da quale uso poi?

Capite bene che dalla risposta che si dà a tali domande dipende l'opinione che ci facciamo della natura della nostra lingua; e per iscriver bene in una lingua nessun mezzo migliore del secondarne la natura.

Nessuno vi potrà mai dire in quale epoca precisa i volgari italici si siano sostituiti alla lingua latina che in tutta Italia si parlava; fu una trasformazione lenta che durò secoli interi. Dovete sapere per altro che essi, come tutte le favelle neo-latine, furono la natural continuazione del latino; e si svolsero a poco a poco dal medesimo, in modo che nell'Italia meridionale e centrale, dove le somiglianze con la pronuncia latina erano maggiori, essi non alterarono gran fatto la pa-

rola latina; e se ne discostarono invece assai più nell'Italia settentrionale, dove le maniere di parlare erano mescolate di elementi non italici. Badate però che questi volgari, sebbene già apparsi e parlati, non si scrivevano ancora, non servivano alla letteratura, per la quale si adoperava tuttavia il latino: un latino grossolano e scorretto ma, insomma, latino.

L'uso letterario dei volgari italici non cominciò che col secolo XIII. Nei primi cinquant'anni di quel secolo, essendo re di Napoli e di Sicilia Federico II, grande amico di artisti e di poeti e poeta egli stesso, fiorì alla sua corte una lirica letteraria che largamente si diffuse nel mezzogiorno e nel centro d'Italia. Questa lirica si servì del volgare siciliano che non era però quello popolaresco che noi troviamo in alcune poche poesie del tempo, ma un volgare che quei fini poeti cercavano di nobilitare con forme tolte al latino e alla lingua provenzale che era allora in grande onore in que' paesi.

È dunque da notare questo fatto che anche il volgar siciliano, quando fu adoperato a scopo artistico, si staccò dal dialetto popolare e per opera dei letterati si arricchì di nuove forme, e volle in certo modo ripulirsi e farsi più aggraziato.

Ma poi la dominazione della dinastia sveva cessò, sul finire del secolo, nell'Italia meridionale e si interruppe con essa tutta quella fioritura letteraria che aveva fatta sentire anche altrove la sua influenza. Allora il centro della coltura italiana fu la Toscana e in ispecial modo Firenze.

Il volgare fiorentino. — Le ragioni di questa supremazia di Firenze ve le' dice la storia. Quivi era

amore vivissimo di libertà e amore di studi, quivi prosperità di commerci, attività di industrie, larga partecipazione dei cittadini al governo della cosa pubblica. E in queste condizioni non è meraviglia che il dialetto fiorentino si svolgesse con sempre crescente energia, interprete della vita piena, agitata e complessa di quel popolo.

Ma v'è di più. Una lingua nazionale ha sempre per fondamento uno o parecchi dialetti affini che son riusciti a prevalere sugli altri, e ad imporre le proprie forme. Possono prevalere per ragioni storiche, cioè perchè parlati in province che si fanno centri di cultura e di importanza politica; ma prevalgono sopratutto in virtù di pregi intrinseci che li rendono più atti ad essere intesi e adoperati dall'intera nazione.

Ora il dialetto fiorentino ha per l'appunto questi pregi; è quello che più ritiene dell'impronta latina, quello che non esagera nè per eccesso di vocali come i dialetti meridionali, nè per eccesso di consonanti come i settentrionali, è — come scriveva il dottissimo Caix — « il più latino nel fondo, il più temperato, il più inteso, il più razionale dei dialetti..... il più atto a fornir norme e a dare incremento alla lingua italiana ».

Esso pertanto prese rapidamente a diffondersi; e salì poi ben presto a dignità di lingua nazionale, quando per opera del grande triumvirato — Dante, Petrarca, Boccaccio — ebbe incremento nuovo e potente, e fu per così dire fissato nelle sue norme costanti.

Anche qui pertanto è da notarsi quel che già abbiamo più sopra osservato: base della lingua letteraria è qui pure la lingua parlata, è un dialetto, il fiorentino; ma quei tre sommi scrittori e gli altri minori di cui il trecento è assai ricco, non lo adoperarono così come

suonava sulle labbra del popolo, ma con la loro coltura e col loro buon gusto gli fecero subire una elaborazione artistica in grazia della quale esso acquistò maggiore nobiltà e maggiore bellezza.

Questo primato della coltura e della lingua toscana si mantenne incontrastato fino alla seconda metà del cinquecento, fatta però eccezione di un breve periodo di tempo in cui il volgare venne in gran discredito presso tutti gli italiani. Ciò fu nel quattrocento, quando con portentoso ardore essi si applicarono a scoprire i tesori delle letterature greca e latina, che il medio evo aveva lasciati cader nell'oblio. Allora fu tale e tanto l'amore per l'antica lingua di Roma che i dotti non scrissero più che in latino e la lingua volgare fu tenuta in dispregio. Ma già verso la metà di quel secolo essa ripigliava i suoi diritti ad esser lingua viva della nazione e risorgeva in ogni parte d'Italia, forte di vigorie novelle, attinte per l'appunto alla sorgente di quegli studi dell'antichità, onde le veniva un fondo nuovo di idee e di sentimenti da esprimere. E a Firenze, per opera specialmente di Angelo Poliziano e di Lorenzo il Magnifico, la lingua volgare seppe meglio che in ogni altro luogo conformarsi allo spirito dell'antichità senza abbandonare le fonti vive dell'uso popolare.

Tentò ancora per qualche tempo il latino di mantenersi in credito come la vera lingua dei letterati; ma poi dovette rassegnarsi a entrar definitivamente nel novero delle lingue morte, sopra tutto quando Pietro Bembo, latinista di grande valore e giudice dei più riputati in materia di lettere, si fece campione dei diritti del volgare.

La causa dell'italiano era vinta. Ma ora, come s'aveva

da scrivere questa lingua? Tenendo conto che essa era *fiorentina*, oppure giudicando che essa era costituita di forme appartenenti a ogni regione d'Italia? Badando al modo come gli eccellenti scrittori l'avevano usata, oppure non fidandosi ad altra guida che all'uso popolare?

Qui sorse la grande quistione della lingua.

La quistione della lingua. — Cominciata nel primo ventennio del secolo XVI la quistione della lingua si fece più ardente ed appassionata nella seconda metà del secolo stesso. E potè farsi più ardente perchè allora era venuto sfortunatamente a mancare quel centro di coltura viva da cui soltanto era possibile prender norma sicura.

Il primato di Firenze cessava. L'Italia geme sotto l'oppressione straniera, tutto vi è inceppato per le persecuzioni che minacciano la libertà del pensiero. Un centro civile e letterario non è più possibile; il frazionamento della patria lo impedisce. E questo stato miserevole di cose riverbera i suoi tristi effetti anche sulla lingua, perchè contro i Toscani che la pretendono fiorentina si rivoltano tutte le gelosie municipali che a tal primato non vogliono acconciarsi. E la quistione si fa accanita e trasmoda spesso in polemiche irose e feroci.

Le opinioni capitali sono due. Aveva concluso il Bembo: Fra tutti i volgari d'Italia il più bello è senza dubbio il fiorentino; ma essendo lo scrivere un parlare pensato, non sarà dalle bocche del popolo di Firenze che bisognerà prender la lingua, perchè la moltitudine è rozza e non può dare allo scrittore i mezzi sufficienti a esprimere le sue idee elevate. Converrà invece ricer-

carla nelle opere dei sommi del trecento che alla parlata fiorentina diedero raffinatezza e vigore. La lingua vera e buona è dunque la lingua del trecento che serba più schietta l'impronta del latino e che è stata nobilitata dal grande triumvirato.

Qui, come si vede, si insiste sulla differenza fra lingua scritta e lingua parlata, ma si afferma che fondamento della lingua italiana dev'essere la parlata toscana.

Baldassarre Castiglione, a' medesimi tempi, sentenziava invece che la lingua comune deve attingere a tutte le parlate d'Italia e che essa ha facoltà di crearsi parole nuove, di accettarne delle forastiere, di prenderne dalle diverse province, fidandosi all'uso dei meglio parlanti di tutta Italia. Questa lingua, dice, « se non sarà pura toscana antica, sarebbe italiana, comune, copiosa e varia, e quasi come un delizioso giardino pien di diversi fiori e frutti ». Era in sostanza l'opinione di Dante Alighieri che stimava essere il volgare italiano non questo o quel dialetto, ma una mescolanza, una elaborazione letteraria di tutti.

E qui la differenza fra lingua scritta e parlata è pure mantenuta, ma si sostiene che la lingua italiana deve fondarsi su tutte le parlate delle diverse province, con un'opera di selezione e di fusione sancita dall'uso vivo e dall'autorità dei dotti.

Le due opinioni che si trovano di fronte in questo tempo si riducono pertanto a propugnare o a combattere la *toscanità* della lingua. E per tutto il secolo continuano le contese che furono spesso rabbiose ma che ebbero se non altro il merito di dare alle ricerche linguistiche un indirizzo scientifico. Quando questo fu abbandonato, venne anche a cessare ogni libera critica

e ogni buon uso di savia e discreta libertà; la separazione fra lingua scritta e parlata si fece sempre maggiore; si idolatrarono i classici antichi, procurando di usar le loro parole, il loro modo di fraseggiare e di periodare.

Spadroneggiò allora l'Accademia della Crusca che fondata nel 1582 collo scopo di passare allo staccio ogni parola per *cogliere il più bel fiore* del patrimonio linguistico, s'arrogò ben presto il diritto di giudicare inappellabilmente in materia di lingua. Sentenziò quali autori dovessero dirsi classici e quali no, e volle che soltanto da quelli da lei approvati dovesse lo scrittore pigliar norma ed esempio.

Reazione contro la Crusca. — Intanto si andava facendo sempre più vivo ed esteso un movimento che doveva produrre mutazioni profonde nella coscienza italiana. E fu movimento scientifico che iniziato da Galileo Galilei e dalla sua scuola arricchì di nuove cognizioni le menti, e le trasse con ardore sempre più intenso allo studio della natura, dei suoi fenomeni, delle sue leggi. Nel secolo XVIII questi studi si fecero anche più fervidi e più larghi, cosicchè i campi del pensiero si dilatarono mirabilmente. A esprimere tanta novità di idee la lingua agghindata, meticolosa, schiava della tradizione classica parve insufficiente; e s'aggiunga che la coltura francese penetrata nel nostro paese vi aveva fatto allignare una quantità di vocaboli e di modi di dire che in tutto si avvicinavano alla lingua d'oltralpe; la lingua italiana si infranciosava.

Nè gli italiani se ne adontavano. Sentite che cosa si legge sotto il titolo di *Rinunzia alla Crusca*, nel *Caffè*, un giornale che alcuni valentissimi scrittori mi-

lanesi pubblicarono negli anni 1764-65: « *Cum sit* che gli autori del *Caffè* siano estremamente portati a preferire le idee alle parole, ed essendo inimicissimi d'ogni laccio ingiusto che imporre si voglia all'onesta libertà de' loro pensieri e della ragion loro, perciò sono venuti in parere di fare nelle forme solenne rinunzia alla purezza della toscana favella ».

E seguitavano rivendicando a se stessi il diritto di non inchinarsi agli oracoli della Crusca, e di *volar magari di là dal mare e dai monti a prendere il buono in ogni dove.*

I puristi. — Voi sapete che per sua natura ogni reazione va sempre agli eccessi. Quei valentuomini, protestando contro la tirannia della Crusca, intendevano in realtà di liberare la lingua dalle pastoie che la rendevano inadatta a significare tutto quel nuovo fermento di idee. Volevano scrivere come pensavano e come sentivano, non come veniva lor comandato. Ma nell'ardor della polemica si spingevano tropp'oltre, e finivano coll'applaudire all'imbarbarimento della lingua, quasi non si potesse scrivere come si pensa e si sente, liberamente, e nel tempo stesso italianamente.

E perciò un'altra reazione non poteva mancare. Fu quella promossa dai così detti puristi. A mali estremi, estremi rimedi; essendo al principio del nostro secolo la lingua italiana tutta infranciosata e contaminata di modi barbari e fuori dell'indole sua, i puristi, con a capo l'abate Antonio Cesari, proposero si rimettesse in fiore la imitazione del Trecento come unico mezzo atto a risanare la lingua corrotta. Fuori del Trecento non videro salute.

Altri capirono quanto di assoluto e di pericoloso ci

fosse in queste proposte. E così la disputa si riaccese, volendosi dagli uni insistere sull'unica autorità del Trecento e della lingua fiorentina, e dagli altri negandosi ai Fiorentini il privilegio esclusivo della lingua. Risorgeva la vecchia lite per decidere se la lingua fosse *toscana* o *italiana*, se gli scrittori alla cui autorità bisognava ricorrere fossero quelli solo del Trecento o anche quelli d'altri secoli, i toscani soli o tutti i migliori italiani. E intanto la profonda distinzione fra lingua scritta e parlata continuava a sussistere.

La teoria manzoniana. — Alessandro Manzoni, con quell'acuto e mirabile buon senso che è la caratteristica più notevole del suo genio, portò finalmente la quistione in un campo più fecondo di utili risultamenti. Egli vide che nel modo di scrivere avrebbero sempre regnato la falsa rettorica e l'artifizio fino a che la lingua scritta continuasse a considerarsi come qualcosa di affatto diverso dalla parlata. Quindi, per metter fine a quell'indirizzo rettorico, pose in chiaro il principio che nell'esprimere il nostro pensiero noi dobbiano adoperar quelle parole, quelle frasi, che ci vengono sulle labbra spontanee, quasi ce le dettasse la natura dopo che maturamente abbiam meditato sull'idea; e che, trattandosi di essere intesi e di comunicare altrui i nostri concetti e i nostri sentimenti, non dobbiamo scrivere in una lingua speciale propria di una chiesuola di letterati, ma in lingua pienamente intelligibile a tutti.

Ci sarebbe voluto per questo una lingua che gli Italiani, con generale accordo, parlassero tutti; ma siccome una così fatta comune favella in Italia non c'era, il Manzoni si fece propugnatore ardente dell'*unità* della

lingua. Il dialetto fiorentino gli parve il più prossimo al latino, il più corretto, il più raffinato per essersi svolto nella città che fu per secoli il centro della coltura d'Italia; gli parve che soltanto a Firenze ci fosse un uso di parlare tale da rispondere alle condizioni richieste perchè la lingua italiana fosse viva ed intera. Dunque, conchiuse, poichè per nove decimi il dialetto fiorentino è fatto lingua nazionale, perchè non attingere anche da quello il rimanente? Si prenda il tutto dove si è presa la parte; così si avrà finalmente l'invocata unità della lingua. Naturalmente, parlando di uso fiorentino, egli non intendeva quello del popolaccio sboccato, ma sì quello del popolo colto, delle persone che *parlano e vedono cum grano salis.*

Aggiungendo alla teoria la pratica egli, per *risciacquare*, come diceva, *la sua biancheria sudicia in Arno*, pubblicò nel 1810 la nuova edizione dei *Promessi Sposi* corretta da cima a fondo per modo che ai frequenti lombardismi e alle maniere eteroclite sostituì vocaboli e frasi dell'uso vivo fiorentino.

Conclusione. — Delle dottrine manzoniane questa fu sopratutto la conseguenza, che l'artificiosa e falsa rettorica ricevette tal colpo dal quale giova sperare non s'abbia a rialzare mai più. Lo scrivere con spontaneità e naturalezza venne in sempre maggior onore e furono abbandonate quelle inversioni, quei giri forzati della frase e del periodo in cui si riponeva una volta il sommo dell'abilità di un autore, e che facevano sempre più profondo il dissidio fra lingua scritta e lingua parlata.

Ma nemmeno è da tacere a questo proposito che l'eccessivo manzonianismo condusse anche parecchi a

sostituire all'antica artifiziale sostenutezza una tal rilassatezza, un fare così slombato e volgare che le scritture vengono ad essere svigorite del tutto e senza colore. Ai fuggifatica è comoda dottrina quella che asserisce non esser altro la lingua scritta che la lingua parlata: scrivono così come vien viene, senza darsi la minima briga di distinguere fra il semplice parlare e il parlar bene e da gente colta, e schivando di studiare nei modelli quasi essi non avessero nulla a che vedere con quell'*uso popolare* da cui deve pigliar norma lo scrittore.

Ora voi avete veduto, e d'altra parte il più elementare buon senso vi può dire, che fondamento della lingua scritta è senza alcun dubbio la lingua parlata, ma che quando si parla si improvvisa, e quando invece si scrive si deve parlare come uno che ha avuto agio di riflettere e di scegliere le sue parole per dar al discorso la maggior chiarezza ed efficacia possibile. E avete anche veduto che quando il volgare fu elevato a dignità di lingua letteraria, sempre gli eccellenti scrittori lo nobilitarono, lo ingentilirono, lo fecero più bello e raffinato.

Perciò quella teoria dell'*uso*, considerato come criterio infallibile a giudicar delle cose della lingua, dovete intenderla con discrezione; se l'uso di un popolo che parla bene deve essere ricercato e messo a profitto, non è men vero che c'è pure un *uso letterario* il quale è tutt'altro che morto e che risulta dal generale consenso fra gli scrittori e i meglio parlanti di tutta l'Italia. A questo dovete largamente attingere studiando la grande ricchezza di lingua viva e artistica che è depositata nelle pagine dei migliori nostri autori, nè ciò vi costringerà per nulla a servile imita-

zione. Fin dal secolo scorso scriveva col suo solito umorismo Giuseppe Baretti: «..... queste sono le cose che noi dobbiamo imparare da quei barbuti patrassi. Quando saranno ben bene imparate, buttiamo via Boccaccio e Casa e Firenzuola e ogni altro scrittore de' buoni secoli, e scriviamo quel che vien viene, sempre stando saldi a quel negozio del soggetto, del verbo e dell'oggetto, senza rigiri artifiziosi, senza nominativi dopo i verbi, senza accusativi dinanzi ai verbi e sopratutto senza verbi in punta a' periodi..... »

Scrivere quel che vien viene dopo di aver faticato negli utili studi, dopo d'aver arricchita di buone cognizioni la mente, dopo di aver meditato sulle idee e sullo stile dei sommi, è consiglio eccellente. E così voi vedete bene che hanno ragione coloro che elevandosi contro al manzonianismo eccessivo fanno osservare che la unità della lingua non si ha da cercare in questo o quel dialetto privilegiato, ma sì nella unità della coltura, nella regione del pensiero. Questa unità della lingua dovrà trovarsi, come l'Ascoli scrive: « in una grande comunità italiana, costituita di tutti i colti che scrivono e tendono a mettere in giro colle loro idee le loro parole; pur non dimenticando che questa lingua italiana deve a Firenze il tipo fonetico, il tipo morfologico, e il tipo sintattico primitivo ».

APPENDICE

CENNI SULLA VERSIFICAZIONE ITALIANA

Mediocribus esse poetis
Non Dî, non homines, non concessere columnae.
Hor. *Ars poet.*

VERSIFICAZIONE ITALIANA

La lingua poetica. — Delle intrinseche, sostanziali differenze che distinguono la poesia dalla prosa, voi udirete parlare di proposito quando sarete più avanti nei vostri studi. Basta per ora che sappiate in generale che cosa è poesia e per quali caratteri esteriori il linguaggio poetico si differenzia da quello della prosa.

Aoidè, ossia *canto*, chiamarono i Greci la poesia prima che le dessero quest'ultimo nome tratto dal verbo *poiein* che significa *mettere insieme*, *comporre*. La considerarono dunque da principio come un qualche cosa che erompe dall'animo commosso con la spontaneità del canto, e più tardi come una *composizione*, ossia come l'arte di imitare quella spontaneità primitiva.

E avevano ragione. Quando la civiltà è nei suoi primi albori, la immaginazione e il sentimento sono le facoltà che hanno il predominio sull'animo dell'uomo; le impressioni ch'egli riceve dalle cose sono così forti e lo commuovono così potentemente che egli, tratto da un bisogno irresistibile, le esprime in quel modo immaginoso in cui la sua fantasia le vede, senza che abbiano

gran parte in queste sue visioni la coscienza e il ragionamento. Allora gli sgorga naturale dall'anima il canto, a cui si fissano ben presto cadenze speciali che gli danno armonia e lo rendono più facile a ricordarsi e a ripetersi. Ma poi la civiltà progredisce e con essa la riflessione. La visione delle cose si cambia; la immaginazione cede il posto al ragionamento che studia freddamente le cose stesse per conoscerle quali veramente sono e non quali appaiono alla accesa fantasia. Allora la facoltà poetica perde molto della sua energia; allora la prosa, che nel primo periodo era stata affatto secondaria, diventa sempre più il linguaggio principale della coltura, e i cantori primitivi, quelli che erano inconsciamente poeti, son sostituiti da altri che hanno la piena coscienza delle differenze fra i due linguaggi.

Il poeta pertanto, ossia colui che da natura ha ricevuto fervida immaginazione e potenza di sentimento, non può più sottrarsi al lavoro di riflessione proprio delle civiltà progredite, e non ostante questo lavoro di riflessione deve conservare le apparenze della ispirazione primitiva e della originale libertà della fantasia; egli fa dunque opera riflessa, artificiale, non è più *canto* spontaneo il suo, ma è *poesia*, vale a dire fattura, composizione artistica.

La poesia pertanto era *natura* dapprima, e poi fu *arte*. Ma non bisogna credere che come tale essa sia accessibile a chicchessia. Non basta far versi con tutte le regole dell'arte per far della poesia e meritar il nome di poeta. È poeta chi per ricchezza di fantasia e potenza di sentimento si accosta più degli altri a quei primi cantori ispirati pei quali la poesia era appunto natura; chi ha del mondo esteriore ed interno una sua visione particolare e come un ideale suo che egli è

forzato a tradurre col canto; chi ha sensibilità così squisita da penetrare nell'anima delle cose e intenderne le voci intime, misteriose; chi questi suoi affetti e pensieri esprime con un linguaggio immaginoso che non dall'imitazione artificiale ma da una natural necessità tragga le sue forme e i suoi colori.

Come vedete, le differenze estrinseche fra prosa e poesia sono ancora le meno importanti; si danno infatti dei versi senza poesia come si danno delle pagine di prosa del tutto poetiche. Ma il natural linguaggio della poesia essendo pur sempre, come dicemmo, il canto, è necessario che conosciate queste forme in cui l'ispirazione poetica trova la sua naturale espressione.

Ritmo e metro. — Chi parla e scrive bene non trascura mai di dare alle sue frasi e a' suoi periodi una conveniente armonia che convenga alla natura delle cose che dice e all'indole della lingua di cui si serve. E perciò bada a collocar le parole in modo che i loro accenti non producano un suono ingrato, evita gli scontri di troppe vocali, di troppe consonanti e di cadenze eguali, e alterna sapientemente le proposizioni nel periodo, secondo la loro lunghezza. Da questa bene intesa successione d'intervalli di tempo il discorso ottiene una sua armonia speciale.

Ma ognun vede che nel discorso sciolto, ossia nella prosa, questa modulazione non è soggetta a ordine fisso e costante; il periodo ha da essere armonioso, ma l'armonia dipende dal gusto, dall'arbitrio di chi scrive. La cosa è diversa quando si tratta invece di alcune altre arti come, ad esempio, della musica e della danza. Qui gl'intervalli di tempo sono regolati da norme fisse, certe date cadenze devono ritornare a un dato punto, costan-

temente, per produrre un effetto prestabilito di armonia. Or bene, questa *ordinata* successione d'intervalli di tempo è ciò appunto che costituisce il RITMO.

Per quello che riguarda la poesia, basta osservare che essa è musica, è canto, per conchiudere che non può a meno di essere soggetta al ritmo. Ma si badi; la musica non ha a fare che coi suoni, che essa può allungare e accorciare a piacimento per ricavarne l'effetto desiderato. La poesia invece ha da far con delle parole le quali hanno già un loro suono determinato, che non si può allungare nè accorciare oltre un certo limite. Occorre dunque che le parole da cui deve risultare l'armonia di un verso siano combinate insieme per modo che i loro suoni naturali la facciano sentire. Occorre cioè un METRO, ossia una misura di questo valor musicale delle parole; avutala, si potranno fissar delle regole secondo le quali, combinando insieme le parole secondo il suono delle sillabe che le compongono, si verrà ad ottenere quel ritmo che si vuole.

Se la *ritmica* adunque designa, in generale, quella ordinata successione di intervalli di tempo che son necessari a ottenere una certa armonia, la *metrica* misura e fissa, in particolare, questi intervalli nella parola e nelle combinazioni di parole.

Ogni metro, come già Sant'Agostino diceva, è un ritmo, ma non ogni ritmo è altresì un metro.

Versificazione metrica. — Come si farà dunque per aver questo metro, ossia questa misura del valor musicale delle parole? Gli antichi Greci e Latini concepivano la *quantità* delle parole, vale a dire assegnavano ad ogni sillaba una certa durata; queste erano brevi e quelle lunghe. L'accento che dà ad una sillaba

un valore di particolar importanza, essi, senza ripudiarlo, lo trascuravano. Congiungendo pertanto insieme con svariate combinazioni, delle brevi e delle lunghe, venivano a formare intervalli ritmici speciali, detti *piedi*, la serie dei quali dava luogo a differenti versi di particolar armonia. Leggendo il verso greco o latino noi dovremmo quindi scanderlo secondo i suoi piedi, insistendo colla voce sulle lunghe, trascorrendo sulle brevi, senza nessun riguardo all'accento grammaticale delle parole stesse.

Versificazione accentata. — Ma noi moderni questo senso della quantità l'abbiamo perduto. Certo non è possibile pronunziare nessuna parola senza assegnare una certa durata alle sillabe di cui essa si compone; ma di questa durata non abbiamo più nessun concetto stabile e preciso, e l'accento tonico oscura, per così dire, il valore musicale delle altre sillabe. Perciò la poesia metrica, nel senso che gli antichi la intendevano, non è più possibile per noi che siamo costretti a pigliar norma unicamente dagli accenti. Trascurar questi non si può assolutamente; chè se certe licenze poetiche, come *umíle*, *tenébra*, *ferétro*, sono state consacrate dall'uso, voi vedete bene che esse non sono che eccezioni rare, e che per nessun modo ci sarebbe lecito di dire *ámore*, *fervído*, *padré*, per forzare il verso ad un'armonia speciale.

Il dire quando e perchè alla versificazione metrica in uso presso gli antichi si sostituisse nelle lingue neolatine la versificazione accentata, è cosa ardua e non appartenente alla vostra attuale coltura. Ma sarà bene ad ogni modo che ricordiate come in Roma questo sistema di poesia accentata fosse antichissimo, e ante-

riore allo stesso sistema metrico. Quest'ultimo si introdusse in Roma allorchè, come dice il poeta Orazio, la Grecia vinta si impose al suo rozzo vincitore facendo conoscere agli incolti Latini la propria civiltà. Allora in Roma si coltivarono le arti e tutto si modellò sugli esemplari greci; e fra le altre cose fu abbandonata la primitiva versificazione, fondata sull'accento, e le si venne sostituendo l'altra, fondata, come quella dei Greci, sulla quantità. Anzi Orazio si lagna che persista ancora a' suoi tempi qualche vestigio di quella prima rustica poesia. Voi trovate dunque di fronte una poesia di letterati, di uomini colti, e una poesia del volgo; quella quantitativa e questa accentata. È assai probabile che cadendo via via in disuso la lingua *illustre* de' Latini e seguitando invece a svolgersi la lingua *plebea* da cui sopratutto derivano le lingue nuove, anche que' vestigi della versificazione volgare diventassero la norma della nuova prosodia.

L'accento. — Quando pronunziamo una parola noi innalziamo il tono della voce più sopra una delle sue sillabe che sulle altre. Quella è la sillaba accentata. Ora, secondo che l'accento cade sull'una o sull'altra sillaba noi distinguiamo le parole in *piane*, *sdrucciole* e *tronche*.

Sono piane quando l'accento è sulla penultima: *víta*, *valóre*, *innocénza*, *amorevolménte*, ecc.

Sono sdrucciole quando l'accento è sulla terzultima: *férvido*, *ágile*, *lagrimévole*, ecc.

Sono tronche quando l'accento è sull'ultima: *ciel*, *virtú*, *amór*, *sovvenír*, ecc.

Ogni parola dunque ha una sillaba su cui la voce più si eleva, su cui cade l'*accento tonico*. Le altre sil-

labe son pronunziate in modo che molto meno si avvertono. Or quello che accade in una singola parola accade anche in una serie di parole; ogni frase che noi diciamo ha delle sillabe su cui la nostra voce più si posa e più insiste, lasciandone nell'ombra altre che pure, se pronunziassimo la sola parola a cui appartengono, vorrebbero essere rilevate con particolar innalzamento di voce. Nella frase: *Dolce stagione è la primavera*, gli accenti tonici cadono sulle sillabe *dol*, *gio*, *e*, *la*, *ve*; eppure noi pronunziamo la frase in modo che due sillabe vengono fra tutte le altre rilevate e distinte: stagiòne, primavèra: sulle rimanenti la voce si arresta con assai più breve durata.

Sarà dunque possibile ordinare una serie di parole in maniera che gli accenti più forti cadano in luoghi determinati, capace di dare a tutta la serie una voluta armonia. In questo caso tali accenti si chiamano *ritmici* appunto perchè sono essi che danno al verso il ritmo che gli è proprio. Se dico: *Cristiani, siate più gravi a muovervi*, l'orecchio non percepisce nessuna particolare armonia. Ma nel verso:

Siate, Cristiani, a muovervi più gravi,

l'armonia è sensibilissima ed è dovuta a ciò, che le parole sono state diversamente ordinate, e cioè in modo da far cadere gli accenti ritmici in luoghi determinati.

Leggi del verso italiano. — Il verso italiano risulta adunque dal numero delle sillabe e dalla collocazione degli accenti. Che ad ottenere una data armonia occorra un dato numero di sillabe, è cosa che si capisce di per se stessa; ma a questo proposito è necessario fare alcune avvertenze generali:

1. Quando una parola termina con una vocale e

pure con una vocale comincia la parola che segue, le due vocali *si elidono* e formano una sillaba sola. Nel verso:

Vagliami il lungo studio e il grande amore

le sillabe, contate una per una, sono quindici. Ma se si tien conto dell'*elisione* esse si riducono a undici, e il verso si scande così:

Va-glia-mil-lun-go-stu-dioe'l-gran-da-mo-re.

2. Vuolsi porre gran cura nel distinguere i dittonghi veri che si pronunziano come una sillaba sola da quelli che non sono che apparenti e formano due sillabe. Invece di fissarvi delle regole che supporrebbero in voi la conoscenza del latino e che ad ogni modo patirebbero numerose eccezioni, credo miglior partito consigliarvi lo studio della retta pronuncia e nell'uso vivo e nei versi dei migliori poeti. Vi persuaderete facilmente che questi hanno per le leggi della pronunzia professato sempre il massimo rispetto, non mai scomponendo un vero dittongo in due sillabe, nè mai fondendo in una sillaba sola due vocaboli che non formino dittongo vero. A mo' d'esempio, *cauto*, *piede*, *fiume* sono bisillabi, e nessuno ha il diritto di farne dei trisillabi per comodità di verso. Per contrario, *viaggio* è trisillabo, *furioso* è quadrisillabo e non v'ha licenza poetica al mondo che possa far del primo un bisillabo e un trisillabo del secondo. In pochi casi è giustificato l'uso della *dieresi*, ossia di quei due puntini (··) che si mettono sopra una delle due vocali del dittongo per indicare che s'hanno a contar separate. Ne avete un esempio in questi due versi di Dante:

In vera perfezioN giammai non vada...
Di tutta l'animal perfezïONE...

Ricordate soltanto questa regola generale: Quando nel mezzo del verso si trovano due vocali di cui la prima è accentata, esse si elidono e valgono una sillaba sola; ma contano come due sillabe se invece si trovano al fine del verso. Ricorriamo sempre a Dante per esempi:

> Andiam che la VíA lunga ne sospigne...
> Non lascia altrui passar per la sua vì-A...
> Di tal disío converrà che tu goda...
> Era già l'ora che volge il disí-o...

3. Il verso è *piano* o *sdrucciolo* o *tronco* secondo che termina con parola piana o sdrucciola o tronca. Quando è sdrucciolo le due ultime sillabe contano per una sola; quando è tronco l'ultima sillaba conta per due.

> Volano i giorni rapidi
> Del caro viver mio,
> E giunta in sul pendío
> Precipita l'età. PARINI.

Sono settenari tanto il primo verso che ha otto sillabe, quanto il quarto che ne ha sei.

Varie specie di versi italiani. — Possiamo distinguere i versi italiani, avuto riguardo al numero delle sillabe, e tenuto conto delle regole anzidette, in *parisillabi* ed *imparisillabi.* Sono parisillabi il *senario*, l'*ottonario*, il *decasillabo*, sono imparisillabi il *quinario*, il *settenario* e l'*endecasillabo.*

Nei versi parisillabi gli accenti hanno un luogo fisso che non si può in nessun modo mutare senza togliere al verso la sua armonia; negli imparisillabi una certa maggior libertà è concessa nel collocare gli accenti che han minore importanza.

Parisillabi. Il senario. — Consta di sei sillabe, divisibili in due parti di tre sillabe ciascuna, con l'accento costantemente sopra la seconda e la quinta.

Eccelsa, segreta
Nel buio degli anni
Dio pose la meta
Dei nobili affanni.
Con brando e con fiaccola
Sull'erta fatale
Ascendi, mortale! Zanella.

È verso di movimento rapido e concitato; lo si trova, però con accenti non sempre regolari, fin nei poeti del primo secolo della nostra letteratura. Ma non è frequente; e si preferì talora mettere due senari in fila formando così il verso dodecasillabo. Ma nulla muta nel suono fondamentale dei senari stessi:

Aravan sul monte; sentito han la squilla
Son corsi alla strada, son scesi alla villa
Siccome fanciulli traenti al rumor. Berchet.

L'ottonario. — Risulta di due versi di quattro sillabe uniti insieme, e cioè di due *quaternari* ciascuno dei quali ha l'accento sulla penultima. Gli accenti pertanto cadono costantemente sulla terza e settima.

Bella Italia, amate sponde
Pur vi torno a riveder!
Trema in petto e si confonde
L'alma oppressa dal piacer. Monti.

Anche l'ottonario si trova già nel primo secolo della nostra letteratura. È verso convenientissimo al canto e alla narrazione, ma pericoloso per la sua monotonia.

Il decasillabo. — Consta di dieci sillabe; ossia lo formano tre gruppi uguali di tre sillabe, ciascuno con l'accento sull'ultima, più una sillaba finale quando il verso è piano. Pertanto gli accenti sono sempre sulla terza, sesta e nona.

Il decasillabo è verso antico italiano e fu reputato molto conveniente, per la sua vivacità, a esprimer soggetti allegri. Ma tenuto conto della sua sonorità e concitazione l'usarono in ispecial modo i moderni a significar sentimenti impetuosi e guerreschi. Ne aveva dato esempio il Monti, nel 1799, con un inno famoso, di cui ecco alcuni versi:

Oh soave dell'alme sospiro
Libertà che del cielo sei figlia!
Fin del Nilo le sponde sentiro
Di tua luce la dolce virtù.

Imparisillabi. Il quinario. — È composto di cinque sillabe. L'accento principale è costantemente sulla quarta; l'altro è mobile, potendo trovarsi tanto sulla prima che sulla seconda.

Melanconia
Ninfa gentile
La vita mia
Consacro a te.

I tuoi piaceri
Chi tiene a vile
Ai piacer veri
Nato non è

PINDEMONTE.

È verso agilissimo, di cui si hanno esempi nei primissimi documenti della poesia italiana, dove i quinari ora sono frammisti ad altri versi, ora fanno delle strofe da sè soli.

Il settenario. — Fra i versi brevi quello di sette sillabe è il più variatamente armonioso, e perciò anche il più usato, sia in istrofe di settenari sia unito ad altri versi. La varietà dell'armonia gli viene da una maggiore libertà di accenti, poichè di costante non ha che l'accento sulla penultima, che del resto ogni verso italiano è obbligato ad avere. Gli altri accenti variano assai:

1. Sono, nella massima parte dei casi, sulla prima e la quarta, oppure sulla seconda e la quarta sillaba:

> Noi T' imploriam! Ne' languidi
> Pensier dell'infelice
> Scendi piacevol alito,
> Aura consolatrice:
> Scendi bufera ai tumidi
> Pensier del violento;
> Vi spira uno sgomento
> Che insegni la pietà. MANZONI.

E i due ultimi versi dimostrano che l'armonia del settenario si sostiene anche se l'accento sia soltanto sulla seconda e sesta. Così accentato è pure il verso dello stesso inno *La Pentecoste:*

> Dovunque si riposa.

2. Talora l'accento è sulla terza sillaba.

> A chi la zolla avíta
> Ara co' propri armenti
> E le [3]vigne fiorenti
> Al fresco [3]olmo marita..... Prati.

3. E qualche volta l'accento è sulla quinta. Il Parini nei suoi settenari preferisce di assai l'armonia che non si appoggia sulla quarta:

> Quando poi d'[5]età carco
> Il bi[3]sogno lo stringe,
> Chiede oppor[4]tuno e parco
> Con fronte liberal che l'alma pinge;
> E se i [3]duri mortali
> A lui [3]voltano il tergo,
> Ei si [3]fa, contro ai mali,
> Della costanza suà scudo ed usbergo.

Accoppiando insieme due settenari si ha un verso di quattordici sillabe che si chiama *martelliano*, dal nome di Pier Jacopo Martelli, poeta del secolo XVII, che lo usò volendo con esso imitare l'alessandrino francese. I moderni l'hanno trattato con moltissimo garbo:

> Io poi, nel rimembrarlo tutto il cor mi si gela,
> Vidi una donna pendere a un fil di ragnatela
> Retto all'opposto capo da un vispo bimbo e bello.
> Oh la povera donna, come vivea di quello!
> Come nel suo bel viso dolcemente rapita
> Benediceva all'angelo, donde tenea la vita!

Ora avvenne che un gelido vento avvolse il bambino
E lo fe' smorto smorto, e del suo repentino
Pallor la donna anch'essa impallidiva, invano
Deprecando salvezza. Cadde il filo di mano
Al bel bimbo morente e la donna fu vista
Stramazzar morta al suolo.

GIACOSA.

L'endecasillabo. — È questo il più nobile, il più maestoso dei nostri versi, quello che ha movenze più varie: e perciò è anche il più usato e da solo e in combinazione con altri. Dire dove cadano gli accenti non è cosa facile tante sono le varietà di suono a cui esso può dar luogo. Sulla penultima un accento è costante, come già si disse che avviene in ogni verso italiano. Quanto agli altri si suol dare per regola che essi debbano cadere sulla quarta ed ottava, oppure sulla sesta, oppure — più raramente — sulla quarta e settima. Ma nè due nè tre accenti bastano a fissar tutta l'armonia di una serie di undici sillabe; epperciò è da tener conto degli accenti secondari che danno alla medesima sfumature speciali.

Ecco sei endecasillabi del Leopardi, che tutti hanno l'accento principale sulla sesta:

1 Sempre c$\overset{3}{\text{a}}$ro mi FU quest'$\overset{8}{\text{e}}$rmo colle

E questa siepe che da tanta parte

2 Dell'$\overset{2}{\text{u}}$ltimo orizzoNTe il gu$\overset{8}{\text{a}}$rdo esclude

3 Ma sed$\overset{3}{\text{e}}$ndo e mirANdo, interminati

4 Sp$\overset{1}{\text{a}}$zi di l$\overset{4}{\text{à}}$ da qUELla, e sovrumani

5 Sil$\overset{2}{\text{e}}$nzi e profondIssima quiete

6 I$\overset{1}{\text{o}}$ nel pensi$\overset{4}{\text{e}}$r mi fINgo; $\overset{7}{\text{o}}$ve per poco

Il cor non si spaura.

Ma nel 1° gli accenti secondari sono sulla terza e ottava, nel 2° sulla seconda e ottava, nel 3° sulla terza soltanto, nel 4° sulla prima e quarta, nel 5° sulla sola seconda, nel 6° sulla prima e settima. E ciò naturalmente dà diversa armonia a ciascun verso.

Altrettanto si dica dei casi in cui i principali accenti cadono sulla quarta e ottava oppure sulla quarta e settima. La data regola dunque, in quanto è regola generale e riguarda gli accenti principali, ha valore; ma non bisogna dimenticare che gli accenti secondari sono quelli che all'endecasillabo dànno tanta ricchezza di suoni diversi. Questa è la ragione per cui nei citati versi leopardiani voi non sentite monotonia di sorta, benchè tutti si seguano con l'accento sulla sesta.

Ecco esempi di endecasillabi coll'accento sulla quarta e ottava

Sol chi non lascia eredità di affetti...

Lascia alle ortiche di deserta gleba...

Foscolo.

e di altri con l'accento sulla quarta e settima:

Tanto è amara che poco è più morte...

Tal cadde a terra la fiera crudele.

Dante.

Altri versi. Quaternario, novenario. — Versi di quattro sillabe si trovano nei poeti assai frequentemente, ma quasi sempre frammisti a versi d'altro metro:

Se bel rio, se bell'auretta
Tra l'erbetta
Sul mattin mormorando erra,
Se di fiori un praticello
Si fa bello,
Noi diciam: ride la terra.

Chiabrera.

Il verso di nove sillabe fu qualche volta adoperato, e poi cadde in disuso perchè di suono duro e disarmonico. Può considerarsi come un decasillabo a cui sia stata mozzata la prima sillaba. Invece della terza, sesta e nona, saranno dunque accentate la seconda, quinta e ottava:

> A Lui che nell'erba del campo
> La spiga vitale nascose... MANZONI.

Altri hanno cercato, variando gli accenti, di dargli altra armonia, e i moderni lo usano nel comporre le così dette *odi barbare*.

La rima. — Quando due parole hanno la medesima desinenza, a cominciare dalla vocale accentata fino al termine, si dice che *rimano* fra di loro. Così sper*ánza* rima con fragr*ánza*, *rórido* con f*lórido*, onest*à* con libert*à*. La rima, senza esser necessaria al verso italiano, è però uno dei suoi principali elementi. La conoscevano anche i Romani e in molti dei loro poeti se ne trovano tracce; ma adottando la versificazione quantitativa a imitazione dei Greci, essi abbandonarono sempre più la rima fino ad abolirla del tutto. Questa per altro risorse colla poesia cristiana e trionfò negli inni religiosi latini; le lingue volgari poi l'adottarono e ne fecero uno dei capitali ornamenti della loro poesia.

Ne consegue che i versi possono venir allacciati fra di loro in serie diversissime, disponendo le rime in questo o in quel modo. Possono infatti le rime succedersi immediatamente: (*rime baciate*).

> Il forte si mesce col vinto nemico,
> Col novo signore rimane l'antico...
> MANZONI.

Oppure alternate l'una con l'altra (*rime alternate*)

Rondinella pellegrina
Che ti posi sul verone
Ricantando ogni mattina
La tua flebile canzone..... GROSSI.

Oppure disporsi così che i versi a rima baciata sian chiusi da altri rimati fra di loro: (*rime chiuse*)

Cos'era Romagnosi?
Un'ombra che pensava,
E i vivi sgomentava
Dagli eterni riposi. GIUSTI.

Oppure ordinarsi in modo che tre versi non rimati fra loro rimino coi tre successivi secondo tutte le possibili combinazioni: (*rime rinterzate*)

Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto e come un inno lieto
Il mugghio nel sereno aere si perde;
E del grave occhio glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e quieto
Il divino del pian silenzio verde. CARDUCCI.

Quando mi vide mi chiamò per nome
E disse: « Io vegno di lontana parte
Ov'era lo tuo cor per mio volere,
E recolo a servir nuovo piacere ».
Allora presi di lui sì gran parte
Ch'egli disparve e non mi accorsi come. DANTE.

Oppure fare una specie di catena, in maniera che in un gruppo di tre versi il secondo dia sempre la rima al terzetto seguente: (*rime incatenate*)

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Che la dritta via era smarrita:
Ahi quanto a dir qual'era è cosa dura
Questa selva selvaggia ed aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura!
Tanto è amara che poco è più morte... DANTE.

Le strofe. — E altri e altri modi di intrecciar fra loro le rime si posson dare; così si forma la strofa rimata che è una serie determinata di versi con rime disposte secondo uno schema speciale il quale poi sempre si ripete.

Vuolsi avvertire che fra i versi componenti la strofa ve ne possono essere di non rimati, e che per ordinario gli sdruccioli non rimano fra loro.

Noi accenneremo qui soltanto alle specie principali di strofe che si usano nella nostra poesia, poichè è evidente che innumerevoli son le maniere onde i versi di uno stesso o di vario metro si posson far rimare insieme (1).

La stanza. — Si chiama con questo nome la strofa della *canzone* che tra le forme liriche italiane è la più antica e la più solenne. Derivata dalla poesia provenzale, la canzone si compose di un numero indeterminato di stanze, e usò ogni maniera di versi dall'endecasillabo al quinario, il più delle volte mescolati insieme. Ma nel tipo più usato finì con trionfare un bell'intreccio di endecasillabi e di settenari da cui la canzone ripete la sua gravità dignitosa, senza scapitare in grazia e sveltezza.

La stanza non è legata a un numero fisso di versi; in una canzone essa può constare, poniamo, di quattordici, e in un'altra di sette versi soltanto. Ma si intende che il numero di versi della prima stanza è pur quello di tutte le stanze seguenti, nelle quali si ripete eziandio la disposizione delle rime che è nella prima. Si ha così una varietà grandissima di tipi strofici, a cui gli antichi vollero fissar delle leggi determinate. Ma la forma tipica della stanza è da cercarsi nelle canzoni del Petrarca,

---

(1) T. Casini, *Sulle forme metriche italiane.*

che questa specie di lirica condusse alla sua massima perfezione; onde la stanza è ancora chiamata *strofa petrarchesca*. Eccone un saggio:

Italia mia, benchè il parlar sia indarno
Alle piaghe mortali
Che nel bel corpo tuo sì spesso io veggio,
Piacemi almen che i mei sospir sien quali
Spera il Tevere e l'Arno
E il Po dove doglioso e grave or seggio.
Rettor del cielo, io cheggio
Che la pietà che ti condusse in terra
Ti volga al tuo diletto almo paese:
Vedi, Signor cortese,
Di che lievi cagion che crudel guerra;
E i cor, che indura e serra
Marte superbo e fiero,
Apri tu, Padre, e intenerisci e snoda;
Ivi fa che il tuo vero
(Qual io mi sia) per la mia lingua s'oda.

È una stanza di 16 versi, endecasillabi e settenari; e di 16 versi, con l'alternativa stessa di metro e con l'identica disposizion delle rime (AbCBaCcDEeFfgHgH) sono le rimanenti sei stanze di cui si compone la canzone. Essa si chiude con una breve strofa di dieci versi coi quali il poeta si licenzia dal suo componimento. È il così detto *commiato* che soleva por termine a ogni canzone.

In progresso di tempo questo tipo strofico si alterò, per vaghezza di una sempre maggior libertà di movimenti. Sullo scorcio del Seicento Alessandro Guidi la sciolse da ogni freno, facendo le stanze disuguali nel numero e nella qualità dei versi, e rimando ad arbitrio gli uni con gli altri. La *canzone libera* trovò fortuna presso i poeti; ma nemmen questa viene oggi più usata, e non se ne trovano che rarissimi esempi.

L'ottava. — Sei versi a rime alternate, seguìti da due altri a rime baciate (ABABABCC) costituiscono un'ottava. Le ottave si chiamano anche stanze perchè esse non sono probabilmente che stanze di canzone usate da sè, come componimento speciale. L'ottava di endecasillabi è il metro classico delle narrazioni epiche; e fu adoperata anticamente nelle rappresentazioni drammatiche e nella poesia didascalica. Oggi non è più in uso; fra gli ultimi a darne degli splendidi esempi fu Vincenzo Monti:

E tu pur desti agli empî sepoltura
Terribile Vesèvo, che la piena
Versi mugghiando di tua lava impura
Vicino ahi troppo alla regal Sirena!
Deh, sul giardin d'Italia e di natura
I tuoi torrenti incenditori affrena:
Ti basti, ohimè! l'aver di Pompeiano
I bei colli sepolti e d'Ercolano.

La sestina. — Per analogia colla ottava si formò la sestina che è una serie di quattro versi a rime alternate, seguìti da due a rima baciata (ABABCC). La si trova usata fin dal Trecento, ma i modermi specialmente la coltivarono in narrazioni non troppo lunghe nè troppo solenni. I poeti romantici del principio del secolo raccontarono volentieri in sestine le loro novelle. Giuseppe Giusti, che in parecchie poesie, come nel *Sant'Ambrogio*, trattò magistralmente l'ottava, si serve con preferenza della sestina nei componimenti comici:

Gran disgrazia, mia cara, avere i nervi
Troppo scoperti e sempre in convulsione!
E beati color, Dio li conservi,
Che li hanno, si può dire, in un coltrone,
In un coltrone di grasso coi fiocchi
Che ripara le nebbie e gli scirocchi!

La quartina. — Quattro versi a rime alternate (ABAB) o a rime chiuse (ABBA) formano una quartina. Le quartine di endecasillabi così formate sono presso i moderni (i secentisti ne diedero l'esempio) in grandissimo uso, in componimenti di svariata natura, mentre anticamente non s'adoperavano che come elemento del sonetto. E spesso ai versi piani si alternano nella quartina gli sdruccioli ed i tronchi.

Or da qual arte in terra avrem soccorso,
Sicchè di morte ristoriamo i danni?
Chi, malgrado del tempo e di suo corso,
In pochi giorni camperà molti anni?

CHIABRERA.

—

Anch'io, vecchio oriuol, soglio mirarti.
Non che tema o speranza in cor mi annidi,
Ma la tua voce aspetto che mi gridi:
È giunta l'ora tua: lèvati e parti.

GRAF.

—

Sol di settembre, tu nel cielo stai
Come l'uom che i migliori anni finì
E guarda triste innanzi: i dolci rai
Tu stendi verso i nubilosi dì.

CARDUCCI.

La terzina. — Essa derivò alla poesia italiana da un antico metro dei Provenzali, detto *serventese*, il quale fu adoperato dai nostri primi poeti in argomenti di natura politica e storica specialmente. Le terzine sono gruppi di tre versi legati fra di loro per modo che il secondo verso della prima terzina rima col primo e terzo della seconda, il secondo della seconda col

primo e terzo della terza e così di seguito: (ABA, BCB, CDC...).

> La bocca sollevò dal fiero pasto
> Quel peccator, forbendola ai capelli
> Del capo ch'egli avea di retro guasto.
> Poi cominciò: Tu vuoi ch'io rinnovelli
> Disperato dolor che il cor mi preme
> Già pur pensando pria ch'io ne favelli.
> Ma se le mie parole esser dèn seme
> Che frutti infamia al traditor ch'io rodo,
> Parlare e lagrimar vedraimi insieme.
>
> DANTE.

Dante per il primo la usò in lunghi poemi narrativi, e per questi fu adoperata fino a che, nel Rinascimento, fu scalzata dall'ottava. Servì ad altri generi, come alla *satira* e al *capitolo*, componimento d'indole da prima didattica e poi burlesca. Rifiorì nel Settecento col rinnovato culto di Dante e il Monti la usò nella sua *Basvilliana*. I moderni la lasciaron cadere in oblio, ma oggi ripigliano a trattarla parecchi, non senza arte e gradevole effetto.

Il sonetto. — Può il sonetto venir considerato anche esso come una strofa, essendo opinione dei più che il medesimo altro non sia che una stanza della canzone, presa a trattarsi come un componimento speciale. Ma trovò tanta fortuna che, usato fin dai primi inizi della nostra poesia, traversò trionfalmente i secoli e giunse a noi senza perder nulla della sua genialità e freschezza; acquistando anzi sempre nuove perfezioni.

Esso consta di quattordici versi distribuiti in due quartine e in due terzine. Le rime della prima quartina, che possono essere alternate o chiuse, si ripetono

nella seconda. Le due terzine sono pure legate fra loro dalla rima, ma secondo tipi diversi; ora con due, ora con tre rime, disposte secondo ogni possibile combinazione.

Potete vedere nei tre sonetti che qui diamo per saggio, quali siano i tipi di terzine più in uso:

— Dammi, babbo, la luna. — In alto è troppo
Per acchiapparla, pazzerel che sei.
— Monta il tuo sauro e caccialo al galoppo:
Ma i' vo' la luna e darmela tu dei.
— Chi cavalca nell'aria? — E un lungo schioppo
Non porti a spalle? — Or ben, che ne farei?
— Ecco ella splende su la cima al pioppo:
Spara e stendila morta a' piedi miei. —
E noi facciam, cred'io, come il figliuolo
Col babbo, in dimandar cose che stanno
Di là, molto di là, dal fumajolo.
Bimbi, diam pace agl'importuni strilli;
Tonda o falcata, e sin le balie il sanno,
La luna c'è; ma prenderla è il busilli!

Prati.

Per occulta virtù, che dall'aspetto
Di bella verità prende argomento,
A quella mèta sollevarmi io tento
Che è principio e cagion d'ogni diletto.
E se per un sentiero aspro e negletto
Giovine e solo io mi conduco a stento,
Di giorno in giorno con dolcezza sento
Avvicinarmi al Ben dell'intelletto.
Ogni basso pensier fuggo, e discaccio
Da me la soma dell'antico limo
Onde han virtude e buon volere impaccio;
E fissando lo sguardo al centro primo
Arditamente l'universo abbraccio,
E dal nulla mi sciolgo e mi sublimo.

Giusti.

T'amo, o pio bove; e mite un sentimento
Di vigore e di pace al cor m'infondi,
O che solenne come un monumento
Tu guardi i campi liberi e fecondi,
O che al giogo inchinandoti contento
L'agil opra dell'uom grave secondi:
Ei t'esorta e ti punge, e tu col lento
Giro dei pazïenti occhi rispondi.
Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
Il mugghio nel sereno aere si perde;
E del grave occhio glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e quieto
Il divino del pian silenzio verde.

CARDUCCI.

Strofe della canzonetta e dell'ode. — Nei metri anzidetti, sebbene non raramente essi vengano trattati con versi d'altra misura, noi abbiamo considerato quasi esclusivamente l'endecasillabo come quello che nei medesimi sopra ogni altro trionfa. Ma ognun vede che nelle grandi e forti concitazioni dell'animo, ad esprimere il pensiero e l'affetto irruenti in onda di armonia, il grave endecasillabo non sempre è adatto; e nemmeno in certi casi in cui le cose da esprimersi spiccano sovratutto per non so qual grazia e leggerezza gentile. Allora erompono naturalmente dall'animo commosso versi di maggior brevità, di sveltezza maggiore. E si combinano insieme nelle maniere più svariate, intrecciandosi i brevi coi lunghi, i piani con gli sdruccioli e coi tronchi, nei sistemi di rime più diversi, tanto che sarebbe opera faticosissima il volerne annoverare anche soltanto i più usati.

Già i nostri antichi (che pur avevano da principio confuso tra di loro la canzone e la canzonetta chiamando con questo nome una canzone breve) avevano

poi finito con dare il nome di canzonette a componimenti lirici formati di versi corti, settenari od ottonari dal piglio popolaresco e dal carattere dimesso. Nel Seicento il Chiabrera diede alla canzonetta importanza maggiore, foggiando tipi strofici speciali che ebbero fortuna. Eccone esempi:

a) Odo dir quaggiuso in terra:
Vil fra gli uomini è l'erede
Che del padre inghiotte gli ori,
Se vestendo usbergo in guerra
Ei con opra non succede
Al retaggio degli onori.

b) O rosetta, che rossetta
Tra il bel verde di tue frondi
Vergognosa ti nascondi,
Come pura donzelletta
Che sposata ancor non è.....

c) Io, nel mio lungo errore,
Altrui non nocqui mai;
Peregrinando andai
Sol cantando di amore:
Al fin tornommi in core
Per paesi stranieri
Il paterno soggiorno,
E facea nel ritorno
Mille dolci pensieri.

d) La vïoletta
Che in sull'erbetta
S'apre al mattin novella,
Di', non è cosa
Tutta odorosa
Tutta leggiadra e bella?

c) Se bel rio, se bell'auretta
Tra l'erbetta
Sul mattin mormorando erra;
Se di fiori un praticello
Si fa bello,
Noi diciam: ride la terra.

Bastano questi esempi a dimostrare come possa variare sino all'infinito l'arte di combinare insieme dei versi in modo da formare una strofa. Notiamo soltanto che il fare svelto e un po' leggiero di queste strofe di canzonetta muta affatto natura quando il Parini le solleva a dignità di vera e propria *ode:*

Altri le altere cune
Lascia, o garzon, che pregi:
Le superbe fortune
Del vile anco son fregi.
Chi della gloria è vago
Sol di virtù sia pago.

Me non nato a percuotere
Le dure illustri porte
Nudo accorrà ma libero
Il regno della morte.
No, ricchezza nè onore
Con frode o con viltà
Il secol venditore
Mercar non mi vedrà.

Il Foscolo, il Monti, il Manzoni, il Prati, ecc., elevarono ad altezze superbe le strofe dell'ode. E i moderni aggiunsero agli antichi tipi strofici dei tipi nuovi che risultano dalle più svariate combinazioni dei versi fra di loro:

Oh Villagloria, da Cremera, quando
La luna i colli ammanta
A te vengono i Fabi ed ammirando
Parlan dei tuoi settanta. CARDUCCI.

La strofa saffica rimata. — Menzioneremo per ultimo la strofa saffica rimata, di cui si hanno i primi esempi nel Cinquecento. La coltivò specialmente nel secolo scorso il poeta Giovanni Fantoni. Consta di tre endecasillabi e di un quinario, oppure di un settenario, variamente rimati tra loro. Eccone due saggi del Fantoni stesso:

Libero nacqui: non cangiò la cuna
I primi affetti: a non servire avvezzi,
Sprezzan gli avari capricciosi vezzi
Della fortuna.

———

A parca mensa vive senza affanno
Chi cibi in vasi savonesi accoglie,
Nè i cheti sogni a disturbar gli vanno
Sordide voglie.

e uno del Parini:

Te dal numero ancor dei fidi amici
Te mi rapì la invidiosa morte:
E d'affanno e di lagrime infelici
Contaminò mia sorte.

Il verso sciolto. — La rima, non v'ha dubbio, dà al componimento poetico una cotale vaghezza e ne varia e ne aumenta il valor musicale; ma impone pure al poeta obblighi speciali che gl'inceppano la libertà e la spontaneità del pensiero, regge il più delle volte a suo arbitrio le pause, scema solennità allo stile. Perciò fin dal primo secolo della nostra letteratura, furon fatti dei tentativi per liberarsi dalla tirannide della rima, a ciò prestandosi i versi endecasillabi come quelli che più potevano riprodurre la maestà dell'esametro latino. Ma l'esempio non fu seguìto; e il primo che, credendo far cosa nuova, usò gli endecasillabi sciolti in compo-

nimenti epici e drammatici fu il poeta Gian Giorgio Trissino, del secolo XVI. Da allora in poi questo verso fu coltivato con amore ed ebbe e séguita ad avere una storia gloriosa.

Annibal Caro nella traduzione dell'*Eneide*, i poeti didascalici del Cinquecento, il Chiabrera nei suoi poemetti, il Parini nel *Giorno*, il Monti in quella maraviglia che è la traduzione dell'*Iliade*, il Foscolo nel carme immortale dei *Sepolcri*, il Leopardi ed altri ed altri adoperarono l'endecasillabo sciolto con tale varietà ed eleganza da renderlo il verso più nobile e più dignitoso della nostra poesia. E in ciascuno di questi grandi poeti l'endecasillabo assume un suo carattere speciale, una sua speciale armonia, che a lui deriva, come vedemmo, dalle infinite modulazioni di cui è suscettivo, per l'importanza che hanno di fronte al principale gli accenti secondari, e per i cento modi con cui può venire artisticamente spezzato.

Si noti ancora che se nei componimenti rimati la rima può dissimular qualche volta la leggerezza del pensiero, negli endecasillabi sciolti ciò non può più avvenire; onde uno dei capitali elementi della loro bontà e della dignità loro è anche da cercarsi nella reale importanza del contenuto.

La poesia metrica. — Il bisogno di liberarsi dalla tirannide della rima, e sopratutto l'immenso amore pei risorti studi dell'antichità greca e latina condussero i letterati del Quattrocento a sperimentar nella poesia italiana i metri della classica prosodia.

Tentativi d'ogni maniera furon fatti allora e seguitarono poi sempre a farsi per riprodurre coi versi italiani i distici, le strofe saffiche, alcaiche, asclepiadee;

tentativi che diedero occasione a dispute lunghe ed intricate senza che la difficile materia venisse ad esserne gran fatto rischiarata.

Ai dì nostri Giosuè Carducci, con miglior fortuna dei precedenti poeti, rinnovò il tentativo pubblicando le sue *Odi Barbare*. E in causa di questo appellativo da lui dato (con quanta proprietà è cosa che si può discutere) alle sue odi classiche, il nome di *poesia barbara* inteso a significare la poesia metrica italiana s'è accasato nel dizionario comune.

Non è qui il caso di parlare delle discussioni sollevate dal nuovo e felice esperimento. A voi basti sapere che la massima parte di coloro che vollero introdurre nella nostra poesia i metri antichi si attennero all'uno o all'altro di questi due metodi:

a) determinare la *quantità*, vale a dire la brevità e la lunghezza delle sillabe nella parola italiana, e verseggiare quindi secondo questa norma, adottando in tutto il *metro* classico, senza badare all'accento grammaticale della parola stessa;

b) tener conto del *ritmo*, vale a dire del suono che da noi si sente nei versi latini leggendoli ad accenti al modo moderno e non secondo la quantità, e cercar quindi di riprodurre in versi italiani questo ritmo dei versi antichi.

Quanto al primo metodo basterà averlo accennato. Già s'è avvertito che noi moderni il senso della quantità l'abbiamo quasi completamente perduto, in modo che è tentativo disperato voler fissare le pause brevi o lunghe da farsi sulle varie sillabe della parola, mentre l'accento grammaticale assorbe, per così dire, ogni altro suono. Per questa ragione una *poesia metrica*, nel senso rigoroso della parola, e cioè una poesia in cui il verso

si fondi sopra i *piedi*, costituiti da un vario aggruppamento di brevi e di lunghe, non è possibile nella nostra lingua.

Ma se il metro non si può rendere, si può ben rendere il ritmo classico, cioè quell'armonia speciale che il nostro orecchio avverte leggendo i versi latini non secondo i piedi, ma secondo gli accenti grammaticali. Per ottenere questo effetto si sono proposte varie regole, che qui non è il caso di ripetere a voi che potrete col tempo, volendo, studiar la quistione nei libri di coloro che l'hanno a fondo trattata; se pure ai giorni in cui voi sarete uomini fatti la poesia barbara avrà ancora cultori, e non sarà invece ricordata come un più felice tentativo fra i moltissimi che in ogni tempo si fecero per avvicinar la nostra poesia alla metrica latina.

Ci contenteremo pertanto di presentare alcuni saggi di questi ritmi nuovi. Se leggete alla moderna il seguente distico di Ovidio:

Donec eris felix multos numerabis amicos,
Tempora si fuerint nubila solus eris,

vi accorgerete che l'esametro può considerarsi costituito, per il suo ritmo, di un senario e di un novenario accoppiati, e che il pentametro risulta dall'accoppiamento di un senario sdrucciolo e di un settenario piano. Su questo modello io posso tradurre il distico latino col seguente italiano:

Finchè sei felice — ti stan molti amici dattorno,
Ma poi, se si annuvola — il tempo, èccoti solo.

Ora se si considera che il distico latino ha ancora altri ritmi che tutti possono essere riprodotti da accoppiamenti di versi italiani di vario metro, capirete

che la poesia barbara consiste nel trovare questi versi italiani che col loro suono rendano il suono di quei ritmi, quale l'orecchio moderno li avverte.

> Quando alle nostre case la diva severa discende,
> Da lunge il rombo della volante s'ode;
> E l'ombra dell'ala che gelida gelida avanza
> Diffonde intorno lugubre silenzio.
>
> CARDUCCI.

Nel primo distico l'esametro è reso da un settenario e da un novenario, e il pentametro da un quinario e da un settenario; nel secondo l'esametro si riproduce per mezzo di un senario e di un novenario, e il pentametro per mezzo di un quinario e di un settenario sdrucciolo.

Col medesimo sistema si è cercato di riprodurre l'armonia di qualsiasi altro verso latino; i metri del poeta Orazio, re della grazia e della melodia, han servito sopratutto di modello, e le odi più frequentemente adoperate dai moderni sono la saffica, l'alcaica e l'asclepiadea. Ne diamo dei brevi saggi, a cui daccanto porremo una strofa latina del genere medesimo, perchè possiate vedere come il poeta italiano sia giunto a renderne il ritmo:

Ode saffica. — Ecco una strofa oraziana:

> Iam satis terris nivis atque dirae
> Grandinis misit pater et rubente
> Dextera sacras jaculatus arces
> Terruit Urbem...

ed ora ecco alcune strofe saffiche carducciane:

> Ancor dal monte, che di foschi ondeggia
> Frassini al vento mormoranti e lunge
> Per l'aure odora fresco di silvestri
> Salvie e di timi,

Scendon nel vespero umido, o Clitumno,
A te le greggi: a te l'umbro fanciullo
La riluttante pecora ne l'onda
Immerge, mentre
Ver' lui dal seno de la madre adusta
Che scalza siede al casolare e canta,
Una poppante volgesi e dal viso
Tondo sorride.

Ode alcaica. — Esempio di Orazio:

Nunc est bibendum, nun pede libero
Pulsanda tellus, nunc Saliaribus
Ornare pulvinar Deorum
Tempus erat dapibus, sodales!

Il quarto verso dell'alcaica latina ha vario ritmo e può esser riprodotto in italiano in più modi; il Carducci lo rende sia con un decasillabo puro, sia con un endecasillabo conservante i suoi accenti, ma mozzato della prima sillaba, sia con due quinari. Ad es. l'armonia del verso *Tempus erat dapibus sodales* è resa perfettamente da questo verso: *piegò come pallido giacinto*, che è un endecasillabo senza la sillaba prima. Se infatti ponete un'*e* prima del *piegò* avete un endecasillabo regolare.

Oh solitaria casa di Ajaccio
cui verdi e grandi le querce ombreggiano
e i poggi coronan sereni
e davanti le risuona il mare!

Ivi letizia, bel nome italico
che omai sventura suona ne i secoli,
fu sposa, fu madre felice,
ahi troppo breve stagione! ed ivi

Lanciata ai troni l'ultima folgore,
date concordi leggi fra i popoli,
dovevi, o Consol, ritrarti
fra il mare e Dio cui tu credevi.

Ode asclepiadea. — Di metri asclepiadei v'hanno in Orazio ben cinque tipi. Qui ne diamo uno solo per saggio:

Dianam tenerae dicite virgines
Intonsum, pueri, dicite Cynthium,
Latonamque supremo
Dilectam penitus Jovi.

Strofe asclepiadee carducciane:

Corri, tra' rosei fuochi del vespero,
corri, Addua cerulo. Lidia sul placido
fiume, e il tenero amore
al sole occiduo naviga.

Ecco, ed il memore ponte dilungasi:
cede l'aereo degli archi slancio,
e al liquido s'agguaglia
pian che allargasi e mormora.

Le mura dirute di Lodi fuggono
arrampicandosi nere al declivio
verde e al docile colle.
Addio, storia degli uomini.....

Ed altri metri ancora il Carducci e quelli che han voluto imitarlo riprodussero, ora più ora men felicemente, nella lirica nostra. Ma quanto si è detto fino a qui basta a far intendere ai giovani in che consista la innovazione che levò anni sono tanto rumore.

Dopo tutto, l'ignoranza della metrica è imperdonabile nei giovani che pretendono a qualche cultura. La veste che si dà al pensiero poetico non è mica indifferente al pensiero stesso; imagini, idee, sentimenti si atteggiano ora ad un modo ora ad un altro e richiedono or questo ora quel metro in cui meglio si possano manifestare. Nulla dunque di più importante dello studio

di queste forme da cui scaturiscono tante e così varie sorgenti di armonia.

Quanto ai giovani, essi faran bene a studiarle col solo fine di acquistar cognizioni e di poter meglio gustare le bellezze dei veri poeti; per carità non credano di aver in mano, quando le conosceranno, lo strumento infallibile per fare delle poesie. Quanto maggiore sarà la lor riverenza per l'arte divina, tanto meno si abbandoneranno al fanciullesco prurito di far versi, ricordandosi che

mediocribus esse poetis
Non Dî, non homines, non concessere columnae.

INDICE

AVVIAMENTO AL COMPORRE

APPENDICE

Cenni sulla versificazione italiana.